

Міністерство освіти і науки України
Київський національний лінгвістичний університет
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ГЕРАСИМОВА ІРИНА АНДРІЇВНА

УДК 811.161.2+811.14]²23'44:159.937.7"18/19"

ДИСЕРТАЦІЯ

ЗВУКОСИМВОЛІЧНА СИНЕСТЕЗІЯ У ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ
УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ ПОЕТІВ кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ І. А. Герасімова

Науковий керівник: Корольова Алла Валер'янівна, доктор філологічних наук,
професор

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Герасімова І. А. Звукосимволічна синестезія у віршованих текстах українських та грецьких поетів кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 2026.

У дисертації *запропоновано* новий мультимодальний напрям – когнітивно-комбінаторна синестезійна метафорика – для зіставлення звукосимволічної організації синестезії у віршованих текстах українських і грецьких поетів кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Уперше в теорії когнітивної поетики аргументоване положення про тісний взаємозв'язок між когнітивними механізмами формування синестезійних метафор (далі – СМ) віршованих текстів та звукосимволічними комбінаціями метафор певної інваріантно-варіантної моделі. За рахунок когнітивних механізмів, що лежать в основі мультимодального характеру СМ, синестезія інтегрує продукти сприйняття різних сенсорних сфер, а метафора проєктує комбінації двох (або більше) концептуальних просторів у мовний знак загалом та його художньо-стилізовану звукосимволічну форму зокрема.

Згідно з принципами теорії концептуальної інтеграції *уточнено* поняття синестезії як мультимодального феномену, що відображає процес стимуляції одного сенсорного каналу за рахунок активізації іншого, а також запускає дію відповідних когнітивних механізмів творення інваріантно-варіантних метафоричних моделей у поетичному мовленні.

Для виявлення впливу когнітивних механізмів на інваріант-схему синестезійного метафоричного віршотворення у дисертації *розроблено* комплексну зіставно-типологічну методику з послідовними процедурами її застосування. На першому етапі *здійснено* механічний та автоматизований вибір синестезійних метафор із друкованих та оцифрованих українських та грецьких віршованих текстів кінця ХІХ – поч. ХХ ст. й *укладено* їх корпусний реєстр, загальною кількістю 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.).

На другому етапі за допомогою методу семантичного метафоричного моделювання *побудовано* інваріантно-варіантні моделі СМ у зіставлених мовах і *доведено* їх мультимодальний характер. Паралельно з цією процедурою *застосовано* метод когнітивного метафоричного моделювання для визначення когнітивних механізмів творення доміантних художніх образів, закодованих у символіці синестезійних метафор відповідної інваріантно-варіантної моделі.

На третьому етапі використано практики зіставно-типологічного методу й *установлено* типи універсальних й унікальних комбінацій механізмів творення варіантних СМ в українських та грецьких віршованих текстах. На четвертому – залучено *фоносемантичний метод* і *схарактеризовано* внутрішньомодельну комбінаторику звукосимволічної організації СМ, яка відображає не перехід між сенсорними сферами, а динаміку варіанта певної інваріантної моделі, підсилюючи або модифікуючи її образний потенціал. На завершальному етапі *обчислено* кількісні показники СМ кожної інваріантної моделі у співвідношенні з частотністю когнітивних механізмів творення їх доміантних образів та звукосимволічної комбінаторики її варіантів.

Виявлено 5 спільних інваріантних моделей звукосимволічних синестезійних метафор (далі – ЗСМ) для двох лінгвокультур: 1) візуально-акустична, 2) візуально-смакова, 3) візуально-соматична, 4) акустично-соматична та 5) акустично-смакова з домінуванням для їх варіантів таких когнітивних механізмів творення, як *концептуальний блендинг, асоціативна синтеза, семантичне перенесення та крос-модальна інтеграція*, які проявляються по-різному.

Зафіксовано переважання механізму концептуального блендингу в українській поезії – для візуально-акустичної моделі “зір → слух” (116 од. із 291) з доміантними образами варіантних моделей, побудованих на основі взаємодії з іншими механізмами: асоціативної синтези (18 од.) та семантичного перенесення (17 од.) – для образу “природи”, крос-модальної інтеграції – для образу “космосу” (29 од.), семантичного перенесення (17 од.) – для образу “міста”, асоціативної синтези (23 од.) – для образу “людини”. Для грецьких

віршованих текстів модель “зір → слух” також є найпродуктивнішою (84 од. із 209), в якій домінує механізм концептуального блендингу з образами “космосу (універсального)” (24 од.) і “космосу (сакрального)” (24 од.), утвореними на основі додаткового механізму семантичного перенесення; з образами “людини” як “антропоморфним / естетичним” варіантом (15 од.) – на основі крос-модальної інтеграції та образом “міста” (12 од.) – на основі семантичного перенесення.

Візуально-смакова модель “зір → смак” виявлена для 58 укр. та 42 гр. СМ з домінуванням ритуального варіанту в українській мові (24 од.) – на основі дії механізмів лише концептуального блендингу (14 од.), асоціативної синтези (10 од.); соматичного варіанту – на основі асоціативної синтези (13 од.); антропоморфного – на основі крос-модальної інтеграції (12 од.); природного варіанту – на основі крос-модальної інтеграції і семантичного перенесення (9 од.), коли різні зорові враження трансформуються у смаковий досвід. У грецькому матеріалі домінує природньо-антропоморфний варіант (12 од.) – на основі крос-модальної інтеграції; екзистенційний варіант (11 од.) – на основі семантичного перенесення; естетичний варіант (10 од.) – на взаємодії крос-модальної інтеграції та семантичного перенесення й антропоморфний варіант (9 од.) – лише на основі концептуального блендингу.

Візуально-соматична модель “зір → дотик” включає 75 од. (44 укр. та 31 гр.), де в українському матеріалі домінують: соматичний (33 од.) варіант цієї моделі – на основі крос-модальної інтеграції (12 од.), асоціативної синтези (11 од.) та концептуального блендингу (10 од.), та просторовий (11 од.) – на основі семантичного перенесення. У грецькій традиції – антропоморфно-космічний варіант (16 од.) – на основі асоціативної синтези та космічний (15 од.), заснований на крос-модальній інтеграції. СМ цієї моделі демонструють прагнення поетів до блендингу зорового й тілесного досвіду, проте з різними когнітивними орієнтирами: в українській традиції через емоційну інтимність і тілесну чуттєвість, а в грецькій – через сакралізацію тілесного як частини космічного буття.

Акустично-соматична модель “слух → тіло” – теж 75 од. (44 укр. та 31 гр.) в українській символістській традиції представлена переважно антропоморфним варіантом (28 од.) – на основі механізмів крос-модальної інтеграції (19 од.) і семантичного перенесення (9 од.); природним та природно-механічним варіантами (по 8 од.) – на основі семантичного перенесення. У грецькій поезії цей тип моделі розкриває сакральнo-міфологічний характер СМ з домінантою природно-міфологічного варіанту (8 од.) – на основі механізму крос-модальної інтеграції, еротично-соматичного (8 од.) – на основі асоціативної синтези, космічно-міфологічного (8 од.) та літургійно-антропоморфного (7 од.) – на основі концептуального блендингу.

Акустично-смакова модель “слух → смак” нараховує 50 од. (29 укр. та 21 гр.). В українській поезії переважають: природно-механічний варіант – на основі концептуального блендингу і емотивний (по 10 од.) – на основі семантичного перенесення, тимчасом антропоморфний варіант (9 од.) утворений на основі механізму крос-модальної інтеграції. У грецькому поетичному матеріалі домінують: антропоморфний (ритуальний) варіант – на основі концептуального блендингу, природний – на основі крос-модальної інтеграції і ритуальний (по 7 од.) – на основі семантичного перенесення.

Доведено припущення про те, що у формуванні звукосимволічних синестезійних метафор смислотвірну функцію виконують артикуляційні та акустичні параметри, градація, асонанс і дисонанс звуків. *Проаналізовано*, як алітераційні структури приголосних організують синестезійний образ, підсилюючи ефекти руху, напруги, тертя або тілесної локалізації звучання, а також як фонетична градація (зміна інтенсивності звучання, ступеня відкритості голосних, чергування сонорних і шумних приголосних) відтворює динаміку чуттєвого переживання у віршованому тексті. *Виявлено* унікальні приклади асонантно-дисонантної комбінаторики, де вокалічний асонанс формує тональне поле цілісності, протяжності й тілесного дотику, тоді як консонантний дисонанс створює зони артикуляційного опору, зламу або напруги, що

семантично корелюють із болем, тиском, рухом і контрастом сенсорних модальностей.

Українська символістська поезія тяжіє до акустично контрастних і ударних комбінацій звуків, які формуються за участі свистячих, шиплячих, вибухових та сонорних приголосних. Натомість грецька символістська традиція демонструє інші комбінації сонорних, фрикативних і резонансних приголосних. Градуальна комбінаторика для українського символістсько-синестезійного віршотворення характеризується за вектором шум → удар → внутрішня вібрація, тимчасом для грецького – за вектором легкий резонанс → тремтіння → внутрішнє наповнення. Асонантно-дисонантна комбінаторика голосних в українській традиції спрямована на моделювання дихотомії “світло ↔ емоція” та “зовнішнє ↔ внутрішнє”, тоді як у грецькій – вони актуалізують сенсорний спектр за моделями “солодке ↔ гірке” й “тепле ↔ різке”.

На матеріалі зіставлюваних українських та грецьких віршованих текстів кінця XIX – поч. XX ст. *обґрунтовано й доведено* зв'язок між звуковою формою та концептуальним смислом синестезійних метафор. Розроблені концептуальні положення, сформульовані в теоретичному розділі дисертації, доповнюють наукові ідеї про мультимодальну природу синестезійних метафор і аргументують унікальність мовного кодування полісенсорного сприйняття звуків, кольорів, смаків тощо.

Перспективи подальших досліджень полягають у залученні для зіставно-типологічного аналізу віршованих текстів англійськомовних авторів кінця XIX – поч. XX ст. з метою перевірки гіпотези про універсальну природу явища синестезії на тлі унікальної звукосимволічної комбінаторики її метафор та когнітивних механізмів їх творення.

Ключові слова: звукосимволізм, фонетична організація, віршований текст, синестезійна метафора, когнітивні механізми, інваріантно-варіантні моделі, когнітивно-семантичне моделювання.

ABSTRACT

Herasimova, I. A. Sound-Symbolic Synaesthesia in the Poetic Texts of Ukrainian and Greek Poets of the Late 19th – Early 20th Centuries. – Qualifying Academic Paper. Manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 035 Philology. – Kyiv National Linguistic University, Kyiv, 2026.

The thesis *proposes* a new multimodal research framework – cognitive-combinatorial synaesthetic metaphors – for the comparative analysis of the sound-symbolic organization of synaesthesia in the poetic texts of Ukrainian and Greek poets of the late nineteenth and early twentieth centuries.

For the first time within the framework of cognitive poetics, the study substantiates close interrelation between the cognitive mechanisms underlying the formation of synaesthetic metaphors (hereinafter SMs) in poetic texts and the sound-symbolic combinations of metaphors within specific invariant–variant models. Owing to the cognitive mechanisms underlying the multimodal nature of SMs, synaesthesia integrates perceptual inputs from different sensory domains, whereas metaphor projects combinations of two or more conceptual spaces onto the linguistic sign, particularly its artistically stylized sound-symbolic form.

Based on the principles of Conceptual Integration Theory, synaesthesia *defines more accurately* a multimodal phenomenon in which one sensory channel is stimulated through the activation of another, while simultaneously triggering the cognitive mechanisms responsible for the formation of invariant–variant metaphorical models in poetic discourse.

To identify the influence of cognitive mechanisms on the invariant schema of synaesthetic metaphor reproduction in verse, the dissertation *develops* a comprehensive comparative-typological methodology with clearly defined and sequential analytical procedures. At the first stage, a mechanical selection of synaesthetic metaphors *was conducted* from printed and digitized Ukrainian and Greek poetic texts of the late nineteenth and early twentieth centuries, resulting in a corpus register comprising 500 units (291 Ukrainian and 209 Greek). At the second

stage, the semantic metaphor modelling method was applied *to construct* invariant–variant models of SMs across the compared languages and to demonstrate their multimodal character. In parallel, the cognitive metaphor modelling method was used *to identify* the cognitive mechanisms underlying the formation of dominant artistic images encoded in the synaesthetic metaphors of each invariant–variant model.

At the third stage, comparative-typological practices were used *to establish* universal and language-specific combinations of mechanisms involved in the formation of variant SMs in Ukrainian and Greek poetic texts. At the fourth stage, *the phonosemantic method* was applied *to characterise* the intra-model combinatorics of the sound-symbolic organization of SMs, which reflects not a transition between sensory domains but rather the dynamic variation within a given invariant model, reinforcing or modifying its figurative potential. At the final stage, quantitative indicators of SMs for each invariant model *were calculated* in correlation with the frequency of cognitive mechanisms shaping their dominant images and the sound-symbolic combinatorics of their variants.

The analysis identifies five shared invariant models of sound-symbolic synaesthetic metaphors (hereinafter SSMS) in the two linguocultures: (1) visual–acoustic, (2) visual–gustatory, (3) visual–somatic, (4) acoustic–somatic, and (5) acoustic–gustatory. These models are characterized by the dominance of such cognitive mechanisms in their formation as *conceptual blending, associative synthesis, semantic transfer, and cross-modal integration*, which manifest themselves differently across languages.

In Ukrainian poetry, a predominance of conceptual blending *is observed* in the visual–acoustic model “vision → hearing” (116 out of 291 units), with dominant variant images formed through interaction with additional mechanisms: associative synthesis (18 units) and semantic transfer (17 units) for the image of nature; cross-modal integration for the image of cosmos (29 units); semantic transfer (17 units) for the image of city; and associative synthesis (23 units) for the image of human. In Greek poetic texts, the “vision → hearing” model is likewise the most productive (84 out of 209 units), dominated by conceptual blending with the images of cosmos

(universal) (24 units) and cosmos (sacral) (24 units), formed through semantic transfer; human as an anthropomorphic/aesthetic variant (15 units) based on cross-modal integration; and city (12 units) based on semantic transfer.

The visual–gustatory model “vision → taste” is represented by 58 Ukrainian and 42 Greek SMs. In Ukrainian, the ritual variant dominates (24 units), based on conceptual blending (14 units) and associative synthesis (10 units); the somatic variant relies on associative synthesis (13 units); the anthropomorphic variant on cross-modal integration (12 units); and the natural variant on cross-modal integration and semantic transfer (9 units), where visual impressions are transformed into gustatory experience. In Greek material, the dominant variants are natural–anthropomorphic (12 units), based on cross-modal integration; existential (11 units), based on semantic transfer; aesthetic (10 units), formed through the interaction of cross-modal integration and semantic transfer; and anthropomorphic (9 units), based solely on conceptual blending.

The visual–somatic model “vision → touch” comprises 75 units (44 Ukrainian and 31 Greek). In Ukrainian poetry, the somatic variant predominates (33 units), based on cross-modal integration (12 units), associative synthesis (11 units), and conceptual blending (10 units), alongside a spatial variant (11 units) based on semantic transfer. In Greek poetry, the anthropomorphic–cosmic variant (16 units), grounded in associative synthesis, and the cosmic variant (15 units), based on cross-modal integration, prevail. These SMs demonstrate poets’ tendency to blend visual and bodily experience, albeit with different cognitive orientations: emotional intimacy and corporeal sensitivity in Ukrainian poetry versus sacralization of the body as part of cosmic being in Greek poetry.

The acoustic–somatic model “hearing → body” also includes 75 units (44 Ukrainian and 31 Greek). In Ukrainian symbolism, it is mainly represented by the anthropomorphic variant (28 units) based on cross-modal integration (19 units) and semantic transfer (9 units), as well as natural and natural–mechanical variants (8 units each) grounded in semantic transfer. In Greek poetry, this model reveals a sacral–mythological character, dominated by the natural–mythological variant (8 units)

based on cross-modal integration, the erotic–somatic variant (8 units) based on associative synthesis, and the cosmic–mythological (8 units) and liturgical–anthropomorphic (7 units) variants based on conceptual blending.

The acoustic–gustatory model “hearing → taste” comprises 50 units (29 Ukrainian and 21 Greek). In Ukrainian poetry, the natural–mechanical variant, based on conceptual blending, and the emotive variant, based on semantic transfer (10 units each), prevail, while the anthropomorphic variant (9 units) is formed through cross-modal integration. In Greek poetic material, dominant variants include the anthropomorphic (ritual) variant based on conceptual blending, the natural variant based on cross-modal integration, and the ritual variant based on semantic transfer (7 units each).

The work *confirms* the hypothesis that articulatory and acoustic parameters, gradation, assonance, and dissonance perform a meaning-forming function in constructing sound-symbolic synaesthetic metaphors. The analysis *demonstrates* how alliterative consonant structures organize synaesthetic imagery by enhancing effects of movement, tension, friction, and the bodily localization of sounding, as well as how phonetic gradation (changes in sound intensity, vowel openness, and alternation between sonorant and obstruent consonants) reproduces the dynamics of sensory experience in poetic texts. Unique cases of assonant–dissonant combinatorics *are identified*, where vocalic assonance creates a tonal field of unity, continuity, and bodily contact, while consonantal dissonance generates zones of articulatory resistance, rupture, or tension, semantically correlated with pain, pressure, motion, and contrasts between sensory modalities.

Ukrainian Symbolist poetry tends toward acoustically contrastive and stress-based sound combinations involving sibilant, fricative, plosive, and sonorant consonants. In contrast, the Greek Symbolist tradition demonstrates a range of combinations of sonorant, fricative, and resonant consonants. Gradational combinatorics in Ukrainian synaesthetic verse is characterized by the vector noise → impact → internal vibration, whereas in Greek poetry it follows the vector light resonance → trembling → internal fullness. Assonant–dissonant vocalic

combinatorics in Ukrainian poetry models the dichotomies “light ↔ emotion” and “external ↔ internal”, while in Greek poetry it activates sensory spectra through the models “sweet ↔ bitter” and “warm ↔ sharp”.

Based on the comparative analysis of Ukrainian and Greek poetic texts of the late nineteenth and early twentieth centuries, the dissertation *substantiates* the correlation between the sound form and the conceptual meaning of synaesthetic metaphors. The conceptual provisions developed in the theoretical section expand scholarly understanding of the multimodal nature of synaesthetic metaphors and give reasons for the uniqueness of linguistic encoding of polysensory perception of sounds, colours, tastes, and other sensory experiences.

Prospects for further research include extending the comparative-typological analysis to English-language poetic texts of the late nineteenth and early twentieth centuries in order to test the hypothesis of the universal nature of synaesthesia against the background of language-specific sound-symbolic combinatorics of metaphors and cognitive mechanisms underlying their formation.

Keywords: sound symbolism, phonetic organization, poetic text, synaesthetic metaphor, cognitive mechanisms, invariant–variant models, cognitive-semantic modelling.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Герасімова, І. А. (2023). Когнітивні механізми творення синестезійних метафор у віршованих текстах. *Нова філологія. Збірник наукових праць. Запорізький національний університет.* (91), 22–29.

<https://doi.org/10.26661/2414-1135-2023-91-3>

2. Herasimova, I. A. (2024). A multilevel methodology for studying sound-symbolic synaesthetic metaphors in the poetic texts of Ukrainian and Greek poets (late 19th – early 20th centuries). *Messenger of Kyiv National Linguistic University. Series “Philology”,* 27(1), 28–39. <https://doi.org/10.32589/2311-0821.1.2024.309601>

3. Герасімова, І. А. (2025). Мовний код синестезійних метафор у віршованих текстах українських та грецьких поетів-символістів. *Сучасні дослідження з іноземної філології. Збірник наукових праць.* 2(28), 50-64.

<https://doi.org/10.32782/2617-3921.2025.28.50-64>

4. Герасімова, І. А. (2025). Алітераційна комбінаторика синестезійних метафор в українській та новогрецькій поезії кінця XIX – поч. XX ст. *Folia Philologica Київського національного університету імені Тараса Шевченка.* (10), 42-50. <https://doi.org/10.17721/fovia.philologica/2025/10/5>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Герасімова, І. А. (2023). Синестезія і метафора: когнітивні механізми творення. *Матеріали Міжнародної науково-практичної відеоконференції “Ad orbem per linguas. До світу через мови”* (сс. 62–63). Київ: Видавничий центр КНЛУ.

6. Герасімова, І. А. (2023). Метапрагматичний підхід у дослідженні синестезійних метафор в поетичному мовленні грецьких та українських авторів. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції “Іноваційні підходи до формування багатомовної та полікультурної компетенції в умовах викликів сьогодення”* (сс. 39–41). Одеса: Міжнар. Гуманітар. ун-т.

<https://hdl.handle.net/11300/26952>

7. Герасімова, І. А. (2024). Метапоетика та метакомунікація у дослідженні синестезійної метафори: теорія впливу та маніпуляції. *Матеріали Міжнародної науково-практичної відеоконференції “Ad orbem per linguas. До світу через мови”* (сс. 47–48). Видавничий центр КНЛУ.

8. Герасімова, І. А. (2025). Моделі і типи синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції Research in Science, Technology and Economics: Collection of Scientific Papers “International Scientific Unity with Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference”*. (сс. 189-195) <https://doi.org/10.70286/isu-22.01.2025>

9. Герасімова, І. А. (2025). Когнітивно-сенсорна природа синестезійних метафор: варіативність моделей у поезії українських та грецьких символістів. *“Ad orbem per linguas. До світу через мови”*. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Людина і цифрове суспільство: когніція – мова – освіта – дискурс”* (сс. 49–51). Видавничий центр КНЛУ.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

СМ – синестезійна метафора

ЗСМ – звукосимволічна синестезійна метафора

КГ – когнітивний механізм

КП – когнітивна поетика

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ABSTRACT	7
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	14
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЗВУКОСИМВОЛІЧНОЇ СИНЕСТЕЗІЙНОЇ МЕТАФОРИ У ВІРШОВАНОМУ ТЕКСТІ	29
1.1 Синестезія як тип поетичного звукосимволізму	29
1.2 Когнітивна поетика: вихідні концепції, поняття та принципи	34
1.2.1 Вихідні концепції когнітивної поетики	37
1.2.2 Вихідні принципи когнітивної поетики.	39
1.2.3 Вихідні поняття когнітивної поетики.	40
1.3 Синестезія та синестезійна метафора: когнітивні механізми творення.	44
Висновки до розділу 1	50
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ЗВУКОСИМВОЛІЧНИХ СИНЕСТЕЗІЙНИХ МЕТАФОР В УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ кінця ХІХ – поч. ХХ ст.	53
2.1 Методика суцільної та автоматизованої вибірки звукосимволічних синестезійних метафор.	53
2.2 Методики семантичного та когнітивного метафоричного моделювання	56
2.2.1 Методика семантичного метафоричного моделювання	57
2.2.2 Методика когнітивного метафоричного моделювання.	60
2.2.3 Комплексна методика семантико-когнітивного метафоричного моделювання	63
2.3 Методика семантико-когнітивного моделювання звукосимволічних	

синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.	65
Висновки до розділу 2	77
РОЗДІЛ 3. ІНВАРІАНТНО-ВАРІАНТНІ МОДЕЛІ СИНЕСТЕЗІЙНИХ МЕТАФОР В УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ кінця ХІХ – поч. ХХ ст.	80
3.1 Інваріантна візуально-акустична модель та її варіанти.	83
3.2 Інваріантна візуально-смакова модель та її варіанти	93
3.3 Інваріантна візуально-соматична модель та її варіанти	101
3.4 Інваріантна акустично-соматична модель та її варіанти	106
3.5 Інваріантна акустично-смакова модель та її варіанти	113
Висновки до розділу 3	118
РОЗДІЛ 4. ЗВУКОСИМВОЛІЧНА КОМБІНАТОРИКА СИНЕСТЕЗІЙНИХ МЕТАФОР В УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ кінця ХІХ – поч. ХХ ст.	124
4.1 Алітераційна комбінаторика звукосимволічних синестезійних метафор.	127
4.2 Градуальна комбінаторика звукосимволічних синестезійних метафор.	138
4.3 Асонантно-дисонантна комбінаторика звукосимволічних синестезійних метафор.	149
Висновки до розділу 4	166
ВИСНОВКИ	169
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	174
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	192
ДОДАТКИ.	195

ВСТУП

Одним із пріоритетних напрямів розвитку міждисциплінарної сучасної лінгвістики залишається фоносемантичний, який в україністиці сягає праць І. І. Огієнка та міркувань ученого навколо такого явища, як евфонія загалом. Ці ідеї знайшли продовження у роботах завідувачки Лабораторії експериментальної фонетики Н. І. Тоцької та її учнів і послідовників. Експериментальні дослідження звукової системи української мови, питання її милозвучності, художньо-стилізованої звукозображальності актуалізувалися на початку ХХІ ст. (Ю. Л. Маленовський, І. В. Малинюк, Ю. Л. Мосенкіс, М. В. Ярмолінська та ін.) і продовжують обговорюватися у середовищі представників нового когнітивно орієнтованого звукосимволізму на матеріалі різних мов (О. Р. Валігура, В. І. Кушнерик, Г. Б. Мінчак та ін.). В елліністиці (Tilikidou Elpida, Angeliki Efthymiou, Αρβανίτης Ιωάννης та ін.) окреслена проблема теж набуває переосмислення з огляду на загальні тенденції фоносемантичних студій.

Наразі тривають пошуки наукової інтерпретації феномену звукосимволізму (М. Л. Дружинець, М. Ю. Кабиш, Т. С. Савчук, та ін.) з позицій теорії когнітивної поетики в аспекті виявлення зв'язків між звуковою комбінаторикою одиниць та тими художньо-поетичними образами, які вони стимулюють в уяві читача та зумовлюють їх полі модальну природу (І. О. Гаценко, М. Ю. Кабиш, О. А. Кушнерова, І. П. Пініч, В. Г. Складенко, Г. М. Сюта, І. В. Штихно, Л. Ф. Українець та ін.).

У царині класичної теорії фоносимволізму (С. В. Воронін, В. В. Левицький, Л. І. Мацько та ін.) поступово починає визрівати ідея, пов'язана з авторським *художнім проектуванням моделей синестезійних метафор* (Л. О. Алексєєва, С. М. Глазова, О. В. Борисович, Х. Б. Мелько, Т. А. Чаюк, S. Baron-Cohen, P. G Grossenbacher та ін.), утворення яких відбувається на основі взаємодії тілесних відчуттів людини з сенсорними системами під час сприйняття кольорів, запахів, температурних явищ тощо.

У результаті розкриття онтології **синестезійних метафор** (далі – **СМ**) вчені (S. Baron-Cohen, P. G Grossenbacher) дійшли висновку, що будь-яка метафора загалом ґрунтується на явищі синестезії і що цей тип метафори є найдавнішим, а, можливо, навіть саме він і є тією універсальною формою метафори, яка була характерна для поезики Гомера та Есхіла.

Синестезія як феномен звукосимволізму крізь призму здобутків когнітивної лінгвістики (Ч. Філлмор, М. Тернер, Дж. Лакофф) зазнав ревізії (М. Джонсон, О. Дерой, Дж. Колман, Ч. Спенс, Дж. Симнер), особливо в плані обґрунтування ролі метафори у сприйнятті й концептуалізації фрагментів навколишнього світу. Це пояснює, чому представники когнітивної семантики (Дж. Лакофф та М. Тернер) зосередилися на дослідженні звукових метафор та механізмів їх творення, з одного боку, і на виявленні зв'язків між мовою і когнітивними процесами мислення, сприйняття й пам'яті, – з іншого. Характеризуючи стандартизовані мовні моделі, М. Блек робить висновок, що вони підтримуються когнітивними механізмами, які дозволяють мозку сприймати та інтерпретувати мовні сигнали. Тимчасом аналіз когнітивних механізмів, які дозволяють мозку продукувати метафори, пов'язані з вираженням відчуттів, передовсім синестетичних, використовуючи аналогії, схожість і перенесення значення, перебуває ще на етапі розроблення його процедур (Е. Ф. Кітц).

Слово, пов'язане з одним відчуттям, переноситься на сферу позначення іншого відчуття. При цьому напрям перенесення в різних лінгвокультурах може бути різним, адже звукосимволічні характеристики не є тотожними. Відповідно, ці фактори впливають і на сам процес творення звукосимволічної синестезії у віршованих текстах поетів – представників певного літературного напрямку. Припускаємо, що нестандартні моделі синестезійних метафор будуть характерними саме для поетів-символістів, які вдавалися до прийому синестезійного сприйняття світу через символи, одночасно репрезентуючи його в різних чуттєвих вимірах.

Становлення українського символізму (поетичні твори Олександра Олеся, Миколу Вороного, Павла Тичину, Івана Франка (у художній картині світу якого слова-символи функціонують як своєрідні “коди нації”, засоби лінгвокультурної ідентифікації народу), Якова Савченка, Олексі Слісаренка, Дмитра Загула, Володимира Ярошенка, Кліма Поліщука та ін. митців) відбувалося наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. через трансформацію стереотипної поезики шляхом відображення здатності людини до слухо-зорового та інших типів асоціювання в процесі полісенсорного контакту з дійсністю. Звукові комбінації створюють образи на основі поєднання візуальних, тактильних, смакових тощо відчуттів людини як результат синестезійного сприйняття дійсності та актуалізують символіку поетичного тексту.

Розвиток символізму у грецькій літературі теж розпочався наприкінці ХІХ ст., з 1884 року, коли вийшли перші вірші Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: вірш “*Ελα Ξανθή*” (1884) та збірки “*Τραγούδια της ερημιάς*” και “*Ελεγεία και Ειδύλλια*” (1898), збірки Κωστής Παλαμάς “*Τα τραγούδια της πατρίδας μου*” (1886), “*Τα μάτια της ψυχής*” (1892). Поетичні твори представників “Нової Афіньської школи” (Ν. Καμπάς, Γ. Δροσίνης) поступово трансформуються у неосимволізм у 1920-1930 роках (Κώστας Ουράνης, Ναπολέων Λαλαθιώτης, Τέλλος Άγρας, Μήτσος Παπανικολάου, Μαρία Πολυδούρη). Обидві течії зосереджуються на зображенні природи через візуальні, звукові форми, які, за словами грецького поета-символіста Κλέων Παράσχος, “надають поезії музичної поліmodalності, що досягається ритмами, звичними для аудіосприйняття”.

Актуальність теми дисертації полягає в загальному її спрямуванні на вивчення поліmodalної взаємодії органів чуття з людською перцепцією та когніцією, яка зумовлює звукові комбінації поетичного тексту і його символіку. Зіставне дослідження звукосимволічної синестезії у віршованих текстах грецьких та українських поетів-символістів сприятиме доведенню мультимodalного характеру універсального явища синестезії, з одного боку, та виявленню унікальності звукової комбінаторики синестезійних метафор в українській та грецькій поезії доби символізму, – з іншого.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до тематичних планів науково-дослідницьких робіт Київського національного лінгвістичного університету за галуззю знань 03 Гуманітарні науки. Дисертація є складовою частиною НДР кафедри германської філології “Діахронні й синхронні студії германських та інших мов світу” Київського національного лінгвістичного університету, зареєстрованої в УкрІНТЕІ (№ держреєстрації: 0123U102396; терміни виконання: 04.2023 – 04.2028). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Київського національного лінгвістичного університету, протокол № 5 від 8 листопада 2022 р.

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей і відмінностей у когнітивних механізмах творення звукосимволічних синестезійних метафор віршованих текстах українських та грецьких поетів кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Завдання роботи. Мета дослідження передбачала вирішення таких завдань:

– сформулювати теоретичні положення роботи, пов'язані з теоріями звукосимволізму, концептуальної інтеграції, когнітивно-комбінаторної поетики і синестезійної метафори;

– розробити комплексну методику зіставно-типологічного аналізу звукосимволічних синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.;

– укласти реєстр звукосимволічних синестезійних метафор, відібраних із українських та грецьких віршованих текстів кінця ХІХ – поч. ХХ ст.;

– побудувати інваріантно-варіантні моделі синестезійних метафор, відібраних із українських та грецьких віршованих текстів кінця ХІХ – поч. ХХ ст., та виявити універсальні й унікальні комбінації когнітивних механізмів творення в них домінантних синестезійно-символічних образів;

– розкрити звукосимволічну комбінаторику синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.;

– обчислити кількісні показники синестезійних метафор кожної

інваріантної моделі у співвідношенні з частотою когнітивних механізмів творення їх домінантних образів та звукосимволічною комбінаторикою у зіставлюваних віршованих текстах.

Об'єктом дослідження є звукосимволічні синестезійні метафори в українській та грецькій поезії кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Предметом дослідження – когнітивні механізми творення інваріантно-варіантних моделей синестезійних метафор та їхня звукосимволічна комбінаторика в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Джерельною базою та фактичним матеріалом дослідження є: поетичні твори **грецьких поетів-символістів** кінця ХІХ – поч. ХХ ст (Κωστής Παλαμάς “Τα τραγούδια της πατρίδας μου” (1886), “Τα μάτια της ψυχής” (1892), Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, вірші “Ελα Ξανθή” (надруковано у газеті “Εβδομάς” (1884), вірші зі збірки “Τραγούδια της ερημιάς” και “Ελευγία και Ειδύλλια” (1898), “Απλοί τρόποι” та “Βραδινοί θρόλοι” (1920), Σπήλιος Πασαγιάννης, вірш “Ακρογιαλιά”, надрукований у збірці “Νουμά” (1904); Ιωάννη Γρουπάρη, вірші “Τρελή Χαρά”, “Ο κισσός”, “Ο λύχνος τής ψυχής” та інші зі збірки “Σκαραβαῖοι και τερακότες” (1919); Λάμπρος Πορφύρας вірші “Άνοιξη”, “Εσπερινός”, “Γαλήνη” зі збірки “Σκιές” (1920) та пізніша збірка “Μουσικές φωνές” (1934); Κωνσταντίνος Καβάφης збірки “Τα Τείχη” (1897), “Ποιήματα” (1904), Μιλτιάδης Μαλακάσης збірки “Ωρες” (1903), “Η Κυρά του Πύργου” (1904), Ζαχαρίας Παπαντωνίου збірка “Πολεμικά τραγούδια” (1898), “Χελιδόνια” (1920), Απόστολος Μελαχροινός “Ο δρόμος φέρνει...” (1905) “Παραλλαγές” (1907)) та **українських поетів** (Олександр Олесь, поетичні збірки “З журбою радість обнялась” (1907), “Чужиною” (1919); Микола Вороний цикл віршів “Соняшні хвилини”, “За брамою раю”, “З хвиль життя” (опубліковано у 1920 р.); Михайло Драй-Хмара поема “Поворот”, вірш “Я полюбив тебе на п'яту, голодну весну...” та інші вірші зі збірки “Проростень” (1919-1926), сонет “Лебеді” (1928); Павло Филипович, збірки “Земля і вітер” (1922) та “Простір” (1925); Олекса Слісаренко, збірка “На березі Кастальському” (1919), Яків Савченко, збірка

“Земля” (1921), Тодось Осмачка “Круча” (1922). З друкованих та оцифрованих поетичних творів відібрано 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.) синестезійних метафор з експліцитно вираженими в них комбінаціями звуків та символічними образами.

Методи дослідження: *метод вибірки матеріалу дослідження* (достатньої кількості репрезентативного та однорідного матеріалу – 500 од.: 291 укр. та 209 гр.) – механічний вибір синестезійних метафор із друкованих українських та грецьких віршованих текстів кінця ХІХ – поч. ХХ ст.), а також з оцифрованих віршованих текстів за допомогою корпусних інструментів) – для укладання корпусного реєстру звукосимволічних синестезійних метафор; *методи семантичного та когнітивного метафоричного моделювання* – для побудови інваріантно-варіантних моделей синестезійних метафор і визначення когнітивних механізмів творення домінантних художніх образів, закодованих у символіці кожної синестезійної метафори; *зіставно-типологічний метод* – для виявлення універсальних і унікальних комбінацій механізмів творення варіантних синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах; *фоносемантичний метод* – для виявлення внутрішньомодельної комбінаторики звукосимволічної організації синестезійних метафор, яка відображає не перехід між сенсорними сферами, а динамічну організацію вже наявної інваріантно-варіантної моделі, підсилюючи або модифікуючи її образний потенціал; *кількісно-статистичний метод* – для обчислення кількісних показників синестезійних метафор кожної інваріантної моделі у співвідношенні з частотністю когнітивних механізмів творення їх домінантних образів та звукосимволічною комбінаторикою у зіставлюваних віршованих текстах.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній *уперше запропоновано* новий мультимодальний напрям – когнітивно-семантична синестезійна метафорика – для зіставлення звукосимволічної організації синестезії у віршованих текстах українських і грецьких поетів кінця ХІХ – поч. ХХ ст.; *уперше укладено* корпусний реєстр звукосимволічних синестезійних метафор

загальною кількістю 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.) і доведено їх мультимодальний характер.

Виявлено 5 спільних інваріантних моделей СМ для двох лінгвокультур: 1) візуально-акустична, 2) візуально-смакова, 3) візуально-соматична, 4) акустично-соматична та 5) акустично-смакова з домінуванням для їх варіантів таких когнітивних механізмів творення, як *концептуальний блендинг*, *асоціативна синтеза*, *семантичне перенесення* та *крос-модальна інтеграція*, які проявляються по-різному.

Зафіксовано переважання механізму концептуального блендингу в українській поезії – для візуально-акустичної моделі “зір → слух” (116 од. із 291) з домінантними образами варіантних моделей, побудованих на основі взаємодії з іншими механізмами: асоціативної синтези (18 од.) та семантичного перенесення (17 од.) – для образу “природи”, крос-модальної інтеграції – для образу “космосу” (29 од.), семантичного перенесення (17 од.) – для образу “міста”, асоціативної синтези (23 од.) – для образу “людини”. Для грецьких віршованих текстів модель “зір → слух” також є найпродуктивнішою (84 од. із 209), в якій домінує механізм концептуального блендингу з образами “космосу (універсального)” (24 од.) і “космосу (сакрального)” (24 од.), утвореними на основі додаткового механізму семантичного перенесення; з образами “людини” як “антропоморфним / естетичним” варіантом (15 од.) – на основі крос-модальної інтеграції та образом “міста” (12 од.) – на основі семантичного перенесення.

Візуально-смакова модель “зір → смак” виявлена для 58 укр. та 42 гр. СМ з домінуванням ритуального варіанту в українській мові (24 од.) – на основі дії механізмів лише концептуального блендингу (14 од.), асоціативної синтези (10 од.); соматичного варіанту – на основі асоціативної синтези (13 од.); антропоморфного – на основі крос-модальної інтеграції (12 од.); природного варіанту – на основі крос-модальної інтеграції і семантичного перенесення (9 од.), коли різні зорові враження трансформуються у смаковий досвід. У грецькому матеріалі домінує природньо-антропоморфний варіант (12 од.) – на

основі крос-модальної інтеграції; екзистенційний варіант (11 од.) – на основі семантичного перенесення; естетичний варіант (10 од.) – на взаємодії крос-модальної інтеграції та семантичного перенесення й антропоморфний варіант (9 од.) – лише на основі концептуального блендингу.

Візуально-соматична модель “зір → дотик” включає 75 од. (44 укр. та 31 гр.), де в українському матеріалі домінують: соматичний (33 од.) варіант цієї моделі СМ – на основі крос-модальної інтеграції (12 од.), асоціативної синтези (11 од.) та концептуального блендингу (10 од.), та просторовий (11 од.) – на основі семантичного перенесення. У грецькій традиції – антропоморфно-космічний варіант (16 од.) – на основі асоціативної синтези та космічний (15 од.), заснований на крос-модальній інтеграції. СМ цієї моделі демонструють прагнення поетів до блендингу зорового й тілесного досвіду, проте з різними когнітивними орієнтирами: в українській традиції через емоційну інтимність і тілесну чуттєвість, а в грецькій – через сакралізацію тілесного як частини космічного буття.

Акустично-соматична модель “слух → тіло” – теж 75 од. (44 укр. та 31 гр.) в українській символістській традиції представлена переважно антропоморфним варіантом (28 од.) – на основі механізмів крос-модальної інтеграції (19 од.) і семантичного перенесення (9 од.); природним та природно-механічним варіантами (по 8 од.) – на основі семантичного перенесення. У грецькій поезії цей тип моделі розкриває сакрально-міфологічний характер СМ з домінантою природно-міфологічного варіанту (8 од.) – на основі механізму крос-модальної інтеграції, еротично-соматичного (8 од.) – на основі асоціативної синтези, космічно-міфологічного (8 од.) та літургійно-антропоморфного (7 од.) – на основі концептуального блендингу.

Акустично-смакова модель “слух → смак” нараховує 50 од. (29 укр. та 21 гр.). В українській поезії переважають: природно-механічний варіант – на основі концептуального блендингу і емотивний (по 10 од.) – на основі семантичного перенесення, тимчасом антропоморфний варіант (9 од.) утворений на основі механізму крос-модальної інтеграції. У грецькому

поетичному матеріалі домінують: антропоморфний (ритуальний) варіант – на основі концептуального блендингу, природний – на основі крос-модальної інтеграції і ритуальний (по 7 од.) – на основі семантичного перенесення.

Доведено припущення про те, що у формуванні звукосимволічних синестезійних метафор смислотвірну функцію виконують артикуляційні та акустичні параметри, градація, асонанс і дисонанс звуків. Українська символістська поезія тяжіє до акустично контрастних і ударних комбінацій звуків, які формуються за участі свистячих, шиплячих, вибухових та сонорних приголосних. Натомість грецька символістська традиція демонструє інші комбінації сонорних, фрикативних і резонансних приголосних. Градуальна комбінаторика для українського символістсько-синестезійного віршотворення характеризується за вектором шум → удар → внутрішня вібрація, тимчасом для грецького – за вектором легкий резонанс → тремтіння → внутрішнє наповнення. Асонантно-дисонантна комбінаторика голосних в українській традиції спрямована на моделювання дихотомії “світло ↔ емоція” та “зовнішнє ↔ внутрішнє”, тоді як у грецькій вони організують сенсорний спектр за моделями “солодке ↔ гірке” й “тепле ↔ різке”.

Теоретичне значення роботи полягає в доведенні двостороннього мотивованого зв'язку між звуковою формою та смислом синестезійних метафор. Основні теоретичні положення роботи поглиблюють загальну теорію когнітивної метафори в аспекті обґрунтування ідеї про вибірковість дії певного когнітивного механізму на творення інваріантно-варіантних моделей синестезійних метафор.

Одержані висновки підтверджують припущення гіпотези Сепіра-Уорфа про вибірковість мовної свідомості, яка відображає через явища поетичної синестезії і звукосимволізму фрагменти навколишньої дійсності певного художнього періоду, важливі для представників української і грецької лінгвокультур.

Практичне значення дисертації пов'язане із можливістю використання основних її результатів на заняттях із порівняльно-історичного і типологічного

мовознавства, із зіставної типології новогрецької та української мов, зі вступу до мовознавства, сучасної української літературної мови (розділ “Стилістика”), з теорії і практики перекладу та ін., а також для укладання зіставного і навіть паралельного корпусного тезаурусу синестезійних метафор української і новогрецької мов. Опрацьований фактичний матеріал може стати також доповненням до словників-символів кожної лінгвокультури.

Апробація результатів дослідження. Результати дисертації були апробовані на *п'ятьох* наукових міжнародних конференціях: “Ad orbem per linguas. До світу через мови” (Київ, 2023 – 2025), “Іноваційні підходи до формування багатомовної та полікультурної компетенції в умовах викликів сьогодення” (Одеса, 2023), “Research in Science, Technology and Economics: Collection of Scientific Papers "International Scientific Unity with Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference” (Luxembourg, 2025).

Публікації. Теоретичні й практичні результати дисертації висвітлено у *дев'яти публікаціях*, з яких *чотири* – у фахових виданнях України категорії Б, *п'ять* – в матеріалах доповідей на наукових конференціях різних рівнів.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій двома мовами, списку опублікованих робіт автора дисертації, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури, списку джерел ілюстративного матеріалу.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, сформульовано мету, визначено завдання, об'єкт, предмет, наукову новизну, теоретичне і практичне значення одержаних результатів, охарактеризовано методи дослідження і фактичний матеріал, вказано форми апробації дисертації.

У **першому розділі** “Лінгвокогнітивні засади вивчення звуко-символічної синестезійної метафори у віршованому тексті” здійснено критичний огляд основних концепцій фоносемантики, звукового символізму та синестезійної метафори, проаналізовано основні тенденції поезики символізму в українській та грецькій художній літературі, розкрито природу СМ в поетичному мовленні символістів, схарактеризовано вихідні концепції, поняття та принципи

когнітивної поетики, наведено класифікації СМ та когнітивних механізмів, що впливають на особливості їх творення в поетичному мовленні.

Другий розділ “Методика зіставно-типологічного аналізу звукосимволічних синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.” присвячений розробці комплексної методики зіставного дослідження звукосимволічних синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст. з характеристикою кожного етапу її застосування в дисертації.

У третьому розділі “Інваріантно-варіантні моделі синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – початку ХХ ст.” встановлено інваріантно-варіантні моделі ЗСМ, відібраних з українських і грецьких віршованих текстів зазначеного періоду. Побудовано та схарактеризовано такі моделі ЗСМ: візуально-акустичну, візуально-смакову, візуально-соматичну, акустично-соматичну та акустично-смакову, кожен з яких проаналізовано як окрему модель міжсенсорної взаємодії. Для кожної моделі визначено її варіанти залежно від напрямку сенсорної інтеграції, домінантної чуттєвої модальності та способу її мовної репрезентації. Окрему увагу приділено дослідженню когнітивних механізмів поєднання зорових, слухових, смакових і тілесних компонентів у межах поетичного образу, виявлено універсальні та унікальні комбінації цих механізмів й утворених на їх основі варіантних метафоричних моделей у зіставлюваних мовах.

У четвертому розділі “Звукосимволічна комбінаторика синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.” проаналізовано звукосимволічну організацію синестезійних образів і виявлено закономірності взаємодії звукових елементів у межах різних синестезійних моделей. Схарактеризована внутрішньомодельна звукова комбінаторика як системний чинник творення міжсенсорних значень у поетичному тексті. Досліджено, як алітераційні структури приголосних організують синестезійний образ, підсилюючи ефекти руху, напруги, тертя або тілесної локалізації звучання, а також, як фонетична градація (зміна

інтенсивності звучання, ступеня відкритості голосних, чергування сонорних і шумних приголосних) відтворює динаміку чуттєвого переживання та його розгортання в поетичному хронотопі. Зіставлено асонантно-дисонантну організацію СМ, у межах якої вокалічний асонанс формує тональне поле цілісності, протяжності й тілесної повноти, тоді як консонантний дисонанс створює зони артикуляційного опору, зламу або напруги, що семантично корелюють із болем, тиском, рухом і контрастом сенсорних модальностей.

На матеріалі українських та грецьких віршованих текстів кінця ХІХ – початку ХХ ст. показано, що звукосимволічна комбінаторика стимулює процес моделювання синестезійних метафор, забезпечуючи когнітивну, чуттєву та тілесно відчутну їх реалізацію в поетичному тексті.

Дослідження завершується висновками, де викладені основні результати дисертаційної праці, списком використаної літератури, списком джерел ілюстративного матеріалу.

РОЗДІЛ 1
ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ
ЗВУКОСИМВОЛІЧНОЇ СИНЕСТЕЗІЙНОЇ МЕТАФОРИ
У ВІРШОВАНОМУ ТЕКСТІ

1.1 Синестезія як тип поетичного звуко символізму

У зв'язку з антропоцентричним підходом до аналізу мовних явищ наразі активізувалися дослідження фонетично-комбінаторної будови мови, мовлення, тексту. Питання звукової організації тексту залежно від стилю мови, виражально-зображальної ролі звуків і звукосполук, евфонії мови тощо почали розглядати крізь призму здобутків когнітивно орієнтованої лінгвістики.

На думку М. Ю. Кабиш, зміна лінгвістичних парадигм у мовознавстві супроводжувалася зміною аспекту дослідження значення та його структурних компонентів (сем), під час якого аналіз мови як системи чи окремих підсистем здійснюється на основі оперування поняттям “значення” в широкому та вузькому розумінні, оскільки будь-яка мовна одиниця (і навіть найменша) має зміст та форму, при чому зміст визначає форму. Як зазначає дослідниця, проблема співвідношення “звук-значення” безпосередньо пов'язана з фундаментальними питаннями щодо сутності мовного знака. У царині цієї проблематики поступово змістилися акценти і у вивченні фоностилістики з опису пластичних форм мовлення, де побудову звукової послідовності інтегровано з ритміко-синтаксичним і лексико-семантичним розгортанням тексту (передусім поетичного), на аналіз способів членування, виділення та об'єднання одиниць синтагматики тексту, засобів забезпечення його зв'язності та звуковиражальних можливостей (Кабиш, 2015).

Ураховуючи той факт, що мета окреслених наукових прошуків полягає у вивченні звукозображальності як відносно стійкого мотивованого зв'язку між фонемами слова та ознакою об'єкта-денотата, яку покладено в основу номінації, важливим є синергетичний підхід до дослідження емоцій, вражень,

переживань та їх експлікації в мові.

Звертаючись до ключового завдання фоностилістики, а саме відображення фоносемантичних зв'язків між словами в тексті, Л. І. Мацько (1982, с. 36) зазначає, що вони можуть бути первинними (звуконаслідувальними) і вторинними (звукосимволічними). Ономатопа (звуконаслідування) є умовною вербальною імітацією звучань навколишнього світу, де більш чітко простежується зв'язок між позначуванним та знаком, адже існує пряма залежність ономатопа від денотата. До проблем фоносемантики належить не лише питання співвідношення ономатопа та денотата, але й питання словотвірного статусу фонем та сполучень фонем у складі ономатопа. Л. І. Мацько у своїх міркуваннях спирається на думку В. В. Левицького про те, що “під звуковим символізмом традиційно розуміють наявність зв'язку між планом вираження (звучанням) і планом змісту (значенням) лексичної одиниці; хоча у принципі звучання немає нічого спільного з природою позначуваного словом денотата, однак це ніяк не перешкоджає існуванню “вторинного символізму. Вона пише, що звуки людської мови не можуть цілковито відповідати реальному “голосові” природи, мова виробила власні прийоми для творення цих слухових і зорових вражень (Мацько 1986, с. 37).

Такої ж думки дотримується В. І. Кушнерик (2004, с. 18) і зазначає, що носієві мови властиве прагнення до пошуку асоціативних зв'язків між звучанням слова, яке розвивається згідно з фонетичними законами мови і значенням цього слова. Йдеться про явище народної етимології. Носій мови прагне в подібних випадках знайти найхарактернішу ознаку предмета, щоб зробити її представником цього предмета. Саме цим доводиться універсальність зв'язку між звучанням і значенням слова.

З цього приводу О. І. Чернікова, спираючись на міркування В. В. Левицького, припускає, що неможливо однозначно відповісти на питання, чи є явище звукосимволізму універсальним. Водночас результати експериментальних досліджень мов, що не перебувають у близькій генетичній спорідненості, підтверджують наявність фоносемантичних універсалій,

підґрунтям яких виступає спільність артикуляційних характеристик окремих звуків і пов'язаних із ними асоціативних уявлень. На підставі цих досліджень можна дійти висновку, що для споріднених, зокрема індоєвропейських, мов функціонують статистично підтверджені закономірності звуко символізму. У випадку ж неспоріднених мов фіксуються загальні універсальні тенденції у символічному осмисленні звуків. Існують також прибічники теорії про вузьконаціональний характер звуко символізму (серед них В. В. Левицький називає І. Тайлора). Але ця теорія на сьогодні отримала менше підтверджень, ніж протилежна. Загалом, вчені дійшли висновку, що універсальність звуко символізму доцільніше доводити не на рівні фонем, а на рівні дрібніших одиниць, тобто акустичних / артикуляційних ознак (Чернікова, 2009). В. І. Кушнерик визначає звуковий символізм як недовільний фонетично мотивований зв'язок між фонемами слова та неакустичною ознакою денотата, що лежить в основі номінації (Кушнерик, 2004).

Фоносемантика розглядає звукоінформативний компонент звуко символізму (який є невід'ємним від художнього мовлення) як такий, що викликає поетично-уявні відчуття, які створюють певні асоціації під час сприймання тексту. На думку О. І. Чернікової (2009, с. 78), цікавим є “аспект словесно-буквенної синестезії, коли при читанні символічно значущих букв/звуків у свідомості людини виникає “музика тексту”, створюється (...) асоціативно-змістовий тон”, а також звукозображальними / звуко символічними називає не лише ті слова, що з першого ж погляду свідчать про свою фонетичну мотивованість, але й ті, в яких зв'язок між звуком та значенням у процесі розвитку мови був послаблений або втрачений, але відновлюється за допомогою етимологічного та типологічного аналізу (Чернікова 2009, с. 79).

Фоносемантика художнього тексту почала розвиватися на межі стилістики і поезики, долучаючи до цих традиційних для мовознавчої науки галузей інформацію щодо естетичної функції звукозображальних одиниць, що потребувало розроблення нових методів і методик аналізу художнього тексту, особливо поетичного / віршованого.

У процесі поетичної творчості реалізація у тексті одиниць усіх рівнів мовного простору (фонетичного, лексичного, словотвірного, морфологічного, синтаксичного) здійснюється автором як свідомо, так і підсвідомо. Добір мовних одиниць передусім зумовлений поетичним задумом, а також низкою соціальних, культурних, духовних, естетичних та мовних чинників. Німецький психолог В. Вундт (Wundt, 2002) зазначав: “Скрізь: у фонетиці, у морфології, у лексиці й семантиці, навіть у ритміці, метриці й музиці, – за граматичними і формальними категоріями приховуються психологічні”... . Слово, як і будь-яка інстинктивна дія, виникає за рахунок “внутрішнього спонукання”. Початкове слово – суб’єктивний продукт внутрішньої дії, адже воно не виражає саме уявлення про предмет, а те, як це уявлення підсвідомо впливає на внутрішній світ людини.

Для аналізу поетичного звукопису мають бути використані не лише лінгвістичний інструментарій, а й залучені психологічні, психофізіологічні та нейрофізіологічні дослідження. Найважливішими компонентами психофізіологічної основи звукосимволізму вважають **синестезію** (феномен сприйняття, що полягає в тому, що враження, відповідне певному подразнику і специфічне для певного органу відчуттів, супроводжується іншим, додатковим відчуттям або образом, часто характерним для іншої модальності) (Кабиш, 2015)

Художня стилізація мови відображає гармонію, виразність через здатність звуків передавати такі відчуття. “Часом звукова організація символічної поезії, – зазначає І. В. Качуровський (1994, с. 141) допомагає розкрити її зміст, і сама набуває певного символічного значення, хоч адитивні й візуальні образи поезії, взяті окремо, не обов’язково мають бути символами”.

Таке тлумачення звукосимволізму знаходимо у працях О. О. Селіванової, яка вважає, що зв’язок між звуком і значенням слів має психічне підґрунтя, яке включає: *синестезію* як аналогію між різними відчуттями й образами у свідомості людини, *кінеміку* як зв’язок довільних рухів м’язів і відчуттів й емоцій, *стереотипізацію* як звичку пов’язувати певний звук з оцінкою знаків,

де він трапляється. Звукосимволічні слова найчастіше позначають рух, світло, розмір, просторові параметри, стан, дії людини (Селіванова, 2006).

Наразі вже доведено, що звук здатний викликати асоціації на підсвідомому рівні, а тому комбінації звуків у поетичному тексті не є випадковими.

Мета звукової побудови поезії – створити саме ті асоціації, які мав на меті автор. Однак В. М. Галич (2001, с. 6) наголошує, що “звукове оформлення слова має значення не тільки в асоціативному, але й в естетичному плані”. Тобто, крім звукових елементів, що можуть безпосередньо вказувати на зміст повідомлення, існують елементи з “прихованим” символічним смислом.

Прибічники поетичного звукосимволізму вказують на експресивність природи звука і наголошують на однорідності експресивних фактів серед різних культур. О. В. Борисович та Т. А. Чаюк припускають асоціативне, а не довільне походження експресивних ознак (Борисович, Чаюк, 2020).

Ці міркування сягають положення про те, що різноманітні природні стимули є маркерами якостей інших перцептивних або психологічних вимірів завдяки конкретному зв'язку фактів, що існують у певному соціумі. Такі співіснування явищ дають змогу перекодувати один стимул у символах іншого. Внаслідок спостережень й аналізу експресивних якостей лінгвістичного знака, М. Ю. Кабиш наводить класифікацію звукосимволічних явищ, з-поміж яких виділяє корпоральний (corporeal) тип; конвенційний (conventional); ономапопею; синестезію (Кабиш, 2015, с. 53).

Якщо конвенційний звукосимволізм та синестезія відображають іконічне значення, закладене у звуках, то корпоральний звукосимволізм полягає у використанні певних звуків чи інтонаційних груп з метою вираження емоцій або фізичного стану мовця. Цей тип звукосимволізму біологічний за своєю природою, і у зв'язку з цим інколи взагалі не розглядається у межах лінгвістики, однак він започатковує типологію через те, що протиставляється конвенційному звукосимволізму.

Поняття *синестезії* як типу звукосимволізму потрапило у термінологічний апарат лінгвістики з психофізіології. С. Ньюмен (Newman, 1933) синестезією

трактував як феномен асоціативного сприйняття, що полягає у враженні, відповідному для певного подразника й органу чуття, яке супроводжується іншим, додатковим відчуттям або образом, частіше характерним для іншої перцептивної бази. Враховуючи це, явище синестезії відображає взаємозв'язок між різними органами чуття через акустичний символізм неакустичних явищ. Відбувається транспозиція одних видів чуття в інші (моторні – в акустичні, акустичні – у зорові тощо) (Гаценко, 2003).

Підсумовуючи стислий огляд праць із проблематики, яка порушується в цьому параграфі, представляємо власний погляд на природу феномена синестезії як особливого типу звукосимволізму, в основі якого лежить процес емоційного узагальнення об'єктів різної модальності. Вона забезпечує зв'язок між відчуттями різних модальностей, дозволяє інваріантно сприймати різномодальні об'єкти та на основі сприйняття реконструювати цілісний образ. Уведені в текст поетичного твору синестезійні явища посилюють його реалістичність, даючи змогу читачеві не тільки уявити, але й ніби почути та психологічно сприйняти те, що змальовує поет.

Що стосується місця синестезії у типології звукосимволічних явищ, то тут науковці рекомендують найбільш детальну таксономію чуттєвих сфер, які виділяє Ст. Ульман (Ullmann 1957) і з-поміж яких найбільш високоорганізованими він вважає зір, слух, нюх і дотик та їхні мультимодальні інваріантно-варіантні комбінації.

Уважаємо за доцільне при побудові моделей синестезійних метафор у віршованих текстах спиратися на цю типологію з позицій інструментарію когнітивної поетики.

1.2 Когнітивна поетика: вихідні концепції, поняття та принципи

У сучасному мовознавстві з притаманною йому антропоцентричною спрямованістю, яка зумовила зростання інтересу науковців до самого феномена людини, менталітету певного етносу, його когнітивних настанов, норм,

пріоритетів, оцінок, стереотипної, соціо-нормативної та емотивної категоризації доквілля, активізуються дослідження різних за природою і сферами побутування концептів та концептосфер. Останні оформилися у самостійну галузь когнітивної лінгвістики – лінгвоконцептологію, підвалини якої були закладені в працях С. А. Жаботинської, В. І. Кононенка, Н. В. Слухай, І. О. Голубовської та ін. Когнітивна зорієнтованість сучасної семантики зумовлена необхідністю систематизації різних фрагментів знань про навколишній світ та пояснення механізмів їхнього відображення у свідомості мовної особистості, її психології, соціокультурних стереотипах, фольклорі, мові традиційної народної культури тощо.

Відповідно, когнітивний підхід до аналізу цих явищ і феноменів, стилізованих у текстах різних жанрів, і зокрема в поетичних, потребує залучення даних риторики, стилістики, психології мовлення тощо. Загалом формування та розвиток предметно-методологічної бази когнітивної парадигми став можливим тому, що інтенсивний підхід до дослідження мови, метою якого було вивчення структури й семантики мовного матеріалу, змінюється екстенсивним, пов'язаним з використанням у лінгвістиці, зокрема у фонетиці, даних психології, нейрофізіології та інших дисциплін нелінгвістичного циклу.

О. О. Селіванова (2006, с. 213) визначає когнітивну лінгвістику як сучасний міждисциплінарний науковий напрям “для вивчення способів отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань, спрямований на осмислення процесів концептуалізації й категоризації інтеріоризованої дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду”.

Роль мовної особистості за такого підходу має ключове значення. Мовний світ людини наповнений складною, динамічною системою образів, що постійно перетинаються і є функціонально та семантично заданими у проєкції лінгвістичної когніції. Саму ж когніцію дослідниця розуміє “як пізнавальний процес набуття досвіду, отримання знань шляхом сенсомоторного сприйняття світу за допомогою органів чуття, інтеріоризації у свідомості результатів цього сприйняття, обробки і переробки набутих знань на підставі внутрішнього

рефлексивного досвіду, мовної інтерпретації та переінтерпретації” (Селіванова, 2006).

У свою чергу специфіка вивчення мовних одиниць у лінгвокогнітивному аспекті полягає в пошуку і поясненні співвідношень між знанням про світ і тим, як ця інформація відбита у семантичних репрезентаціях. Представниками когнітивного підходу в семантиці є переважно американські вчені Дж. Лакофф, 2000; Р. Лангакер, 2017; Р. Джекендофф, 1983; Ч. Філлмор, 1981; А. Гольдберг, Дж. Тейлор, Ж. Фоконьє, 2002; Б. Рудзка-Остін) та ін. Положення про єдність зовнішнього й глибинного планів мовних одиниць, взаємозв’язок між процесом мовленнєвої діяльності та ієрархічною системою одиниць мови, що відображають і універсальні, і суб’єктивні особливості концептуалізації дійсності у свідомості носія мови, створюють підґрунтя для застосування когнітивного напрямку для аналізу одиниць віршованого тексту, з-поміж яких визначальними є ті, які мають специфічну фоносемантичну організацію.

На сучасному етапі розвитку лінгвістики експериментально-фонетичні дослідження, без сумніву, повинні бути багатофакторними, що сприятиме більш адекватному опису досліджуваних явищ. На думку М. Ю. Кабиш, є цілком природно, що лінгвокогнітивний напрям орієнтує фонетистів на вивчення сегментного й надсегментного рівнів мови як невід’ємного складника мисленнєвої діяльності людини, що тісно взаємодіє з іншими когнітивними структурами й процесами: сприйняттям, увагою, пам’яттю. Оскільки цей підхід, пов’язаний з детальним аналізом артикуляційних та акустичних ознак фонетичних явищ, цілком згодін, що фонетика і фонологія в межах цієї парадигми виступають як дисципліни, здатні забезпечити їхню інтеграцію з лінгвокогнітологією для вивчення способів отримання, опрацювання, збереження, вилучення й використання звукової інформації людиною (Кабиш, 2015).

Звукові репрезентації як складники мисленнєвої діяльності людини виникають унаслідок взаємодії з когнітивними процесами мовця (Hale, Hughes, Ward, 2003).

Мета фонетичних і фонологічних досліджень у руслі лінгвокогнітивного напрямку полягає в побудові ієрархії “глибинних структур” як інтеріоризованої системи знань (Кабіш, 2015), виявленні когнітивних основ мовлення, поясненні феноменів мовленнєвої комунікації крізь призму зв’язків з ментальними процесами. Це дає підстави стверджувати, що в компетенцію когнітивної теорії входять питання щодо виникнення інформації про світ, її оцінку, збереження в пам’яті мовців та перетворення в знання, які певним чином впливають на поведінку тієї чи іншої мовної спільноти (Kittay, 1994). Також науковці припускають, що подібні дослідження найбільш ефективно здійснювати на матеріалі засобів поетики і поетичних творів загалом. Саме такий погляд став визначальним для розбудови такого напрямку когнітивної науки, як когнітивна поетика, терміноапарат якої сформувався у її вихідних теоріях, принципах і відповідних поняттях.

1.2.1 Вихідні концепції когнітивної поетики. Теоретичні засади когнітивної поетики ґрунтуються на припущенні про тісний зв’язок між мовленнєвими процесами, об’єктивованими в текстовій тканині поезії, й тими когнітивними процесами мислення, що активуються в ході конструювання композиційно-сислової структури поетичного тексту на шляху до його адекватної інтерпретації.

Засновник однієї зі шкіл когнітивної поетики й автор самого терміна ізраїльський дослідник Р. Цур дає таке визначення цієї дисципліни: когнітивна поетика – це міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, що спирається на інструментарій, розроблений когнітивною наукою (Tsur, 2002). Цей підхід пропонує когнітивні гіпотези, які системно пояснюють кореляцію між особливими поетичними ефектами й певними структурними закономірностями, які простежуються в поетичних текстах (Tsur, 2002). Когнітивна поетика, за Р. Цуром (2002, с. 279, 281), вивчає, як поетичні мова та форми, а також сприйняття поетичного тексту регламентуються і визначаються особливостями процесу опрацювання й осмислення художньої інформації. Як

бачимо, когнітивна поетика ґрунтується на перенесенні основних теоретичних положень і методик аналізу, які застосовуються в когнітивній лінгвістиці, на вивчення художньої семантики; виходить зі специфіки мови художньої літератури, а також тих лінгвокогнітивних стратегій, які використовують читачі у процесі сприйняття й інтерпретації художнього тексту; та передбачає можливість прототипного і непрототипного читань, що корелюють із поняттями інтерпретації і надінтерпретації (*overinterpretation*), за У. Еко (Еко, 2010)

Когнітивна поетика спирається на цілу низку когнітивно орієнтованих теорій і концепцій (Stockwell, 2002), серед яких варто насамперед зазначити такі: теорію прототипів Е. Рош і Дж. Лакоффа (Lakoff, 1987), теорію концептуальної метафори як виявів аналогового й асоціативного мапування (проєктування) Дж. Лакоффа (Lakoff, Johnson, 1980), теорію ментальних просторів Ж. Фоконньє, теорію концептуальної інтеграції (блендингу) Ж. Фоконньє і М. Тернера (Fauconnier, Turner, 2002), різні версії концепцій можливих світів у художньому тексті, за М.-Л. Райан (Ryan, 1991), Е. Семіно (Semino, 1997) та ін.), поняття іконічності в поезії та прозі М. Фрімен (Freeman, 2000), М. Берк (Burke, 200, 2010), М. Хіраґа (Hiraga, 2005), зокрема в ракурсі теорії емоційного резонансу (Воробйова, 2006), поняття когнітивного підсвідомого як вихід у поетику змінених станів свідомості тощо (Воробйова, 2004).

У межах когнітивної поетики продовжується вивчення способів відображення, освоєння й перетворення дійсності (у сучасній термінології – отримання, обробки й аранжування знань) засобами поетичного мовлення, опрацьовуються проблеми художнього образу з особливою увагою при цьому до лінгвокогнітивних механізмів мислення, що активуються за допомогою звукових та словесних поетичних образів.

Як окремий напрям у вивченні поетичного тексту, когнітивна поетика наголошує на дослідженні інтелектуальних процесів, що лежать в основі як породження, так і інтерпретації твору. При цьому когніції розглядаються як

специфічні психічні процеси, що активізуються в акті створення та інтерпретації тексту (Кабиш, 2015). Іншими словами, креативний і перцептивний принципи у функціонуванні тексту представлені як важливі елементи у виробництві текстового значення та тлумачення. При цьому форма, стиль і мова художнього твору аналізуються в контексті їх функціонування, а мовні структури та стилістичні засоби – як вираження, матеріалізація когнітивних моделей людського мислення (Gavins, 2007).

Вихідні концепції когнітивної поетики демонструють, що ця наука вивчає досвід читацького сприйняття художнього тексту, взаємодію слова й образу, а також розробляє й апробує методи виявлення когнітивних структур, що лежать в основі комбінації вербальних і візуальних форм художнього вираження думки. Інтерпретацію художнього тексту, таким чином, можна трактувати як унікальне поєднання аргументації та художньої реальності, а також аналіз авторського підходу до дійсності та форми її втілення в тексті.

1.2.2 Вихідні принципи когнітивної поетики сформульовані у працях О.П. Воробйової (Воробйова, 2004, с. 18-22). Дозволимо навести тут 3 основні.

1. **Втілене розуміння**, що формує основу теорії експерієнціалізму (досвідного реалізму, за Дж. Лакоффом (Lakoff, 1987), згідно з якою мислення людини, структури, що утворюють концептуальну систему, загальнолюдська здатність до уяви мають своїм джерелом чуттєвий досвід людини й осмислюються в його термінах. Мислення людини є принципово образним, тобто ґрунтується передовсім на аналоговому й асоціативному мапуваннях, репрезентованих відповідно концептуальними метафорами як способами та формами концептуалізації (осмислення) абстрактних (епістемічних) понять або сфер (ділянок досвіду) шляхом проєктування на них конкретних (емпіричних) уявлень, які впливають із фізичного, тілесного досвіду, переломленого крізь соціальний та культурологічний фільтри.

2. Креативність когнітивних процесів, які генерують нові смисли двома основними шляхами: шляхом концептуальної інтеграції (блендінгу), що репрезентує раціональний аспект емерджентних (нових, вивідних чи невивідних) структур, які, згідно з теорією Ж. Фоконньє і М. Тернера (Fauconnier, Turner, 2002), виникають у результаті поєднання непоєднуваного чи суперечливого; та внаслідок дії емоційного (емотивного) резонансу, який ґрунтується на іконічності, тобто вбудованості в текст певних прихованих статичних візуальних, аудіальних, просторових та інших образів, які створюють семантичне напруження у динаміці тексту чи дискурсу (Воробйова, 2006), формуючи в такий спосіб емоційний (афективний) аспект емерджентних смислів.

3. Превалювання когнітивного несвідомого та / або підсвідомого, які стають тією чи тією мірою досяжними лише у процесі “глибинного читання” і реконструкції багатовимірної інтегрованої семантико-когнітивної та смислової структури художнього тексту або дискурсу. Прототипність у концептуальній і семантичній організації тексту, у його образно-смисловій системі та у його прочитанні, що визначає авторські образно-смислові пріоритети, семантичні доміанти й спектр інтерпретацій, закладених у структурі та семантиці художнього тексту. Селективність як втілення когнітивних обмежень, накладаються на формування і функціонування поетичних фігур. Згідно з теорією когнітивних обмежень (Cognitive Constraints Theory) Й. Шена (Shen, 2002, р. 211-230; Gibbs, 1994), додатково до креативності та новизни художній / поетичний дискурс, так само як і окремі поетичні фігури, регулюються й обмежуються певними загальними когнітивними процесами, які забезпечують інтерпретабельність дискурсу, а також комунікативний потенціал поетичних фігур і тропів (Воробйова, 2006).

При цьому здійснюється регулярний вибір однієї з декількох структурних можливостей відповідно до базових когнітивних моделей та виявів структурованої, а не необмеженої уяви згідно з принципом “організованого насилля над когнітивними процесами” в поетичному дискурсі (Tsur, 2002).

Наведені принципи є засадничими для формулювання вихідних понять когнітивної поетики, що лежать в основі концептуальних положень цієї науки.

1.2.3 Вихідні поняття когнітивної поетики. Когнітивна поетика, за твердженням Р. Цура, спирається на поняття поетичної компетенції як уміння людини продукувати поетичні структури і розуміти ефекти, що ними породжуються (Tsur, 2002). При цьому важливо, що ця дисципліна використовує когнітивні теорії для тлумачення художньої літератури, а не навпаки, – художні тексти для ілюстрації когнітивних теорій (Воробйова, 2006).

Специфіка когнітивних процесів у їх застосуванні для досягнення художніх (естетичних) цілей вивчається на основі поєднання методів і методик когнітивної науки з традиційними дисциплінами, які досліджують художній текст. Когнітивна поетика, за Цуром, ґрунтується на положенні про те, що в поезії з естетичною метою застосовуються когнітивні та лінгвокогнітивні процеси, які початково формувалися для забезпечення інших, не естетичних цілей (Tsur, 2002). Творення та сприйняття художньої літератури загалом та поезії зокрема передбачають модифікацію (а інколи і деформацію) цих когнітивних процесів, їх адаптацію до цілей, до яких вони початково не були пристосовані (Воробйова, 2004). При цьому вчений розрізняє три способи використання когнітивних процесів у поетичному тексті: 1) нормативне використання; модифікацію або порушення цих процесів; реорганізацію когнітивних процесів за іншими принципами (Воробйова, 2006).

Вихідні поняття когнітивної поетики (Гіббс, 1994) впливають із основних положень когнітивної психології і когнітивної лінгвістики стосовно природи та законів поетичного мислення і поетичної уяви. Базовим положенням є аргументація припущення про те, що людське пізнання засноване не на буквальних поняттях, а на різних поетичних, образних процесах, які є принципово художніми та творчими за своєю природою. При цьому, як зазначає М. Тернер (1996, р. 16): метафоричне розуміння ґрунтується на неметафоричних передконцептуальних структурах, що пов'язані із

повсякденним тілесним досвідом людини, тобто на образ-схемах (image-schemas, за М. Джонсоном).

Метафора інтерпретується як ментально-вербальний конструкт, призначений для характеристики або номінації певного об'єкта і створений на основі його аналогії або асоціативної подібності з іншим об'єктом, що вже має найменування, у процесі пізнавальної діяльності людини.

Метафора та інші тропи, по суті, репрезентують саме такі базові схеми, за допомогою яких люди концептуалізують (осмислюють) свій досвід і навколишній світ. Інакше кажучи, і поети, і звичайні люди використовують ті самі образні схеми думки, говорячи про те, що вони роблять і що відчувають. Концептуалізація світу людиною є переважно метафоричною, що й визначає те, як ми мислимо, і накладає обмеження на характер процесів творчого мислення. При цьому обмеження накладаються не стільки мовою, скільки способами концептуалізації повсякденного досвіду.

Специфічним для концепції Р. Гіббса (1994), яка спирається на експериментальні психолінгвістичні дослідження, є акцент на тому, що в основі лексичної семантики багатозначних слів, так само, як і в підґрунті семантичних змін у лексиці, лежать конвенційні, концептуальні метафори. При цьому Гіббс вважає буквально значення хибним поняттям; на його думку, значення є завжди контекстуально зв'язаним, стверджуючи, що поети зазвичай не створюють нових концептуалізацій досвіду, а пропонують нові метафоричні розширення (entailments) звичних способів концептуального мапування (Gibbs, 1994). Це певною мірою суперечить результатам деяких інших досліджень у галузі когнітивної поетики, зокрема когнітивній теорії образності Л. І. Белехової (Белехова, 2011), яка серед інших типів словесної і концептуальної образності (стереотипних та ідіотипних образів) виокремлює новотвори, так звані кенотипи.

Когнітивна поетика М. Тернера (Turner, 1996) як співавтора теорії концептуальної інтеграції (блендингу) (Fauconnier, Turner, 2002) доводить, що в основі мислення людини лежить художнє мислення (literary mind), яке розвиває

когнітивні процеси в напрямі так званого параболічного мислення (Fauconnier, Turner, 2002), до якого належать такі форми, принципи та види діяльності, як розповідь (story), тобто оповідне мислення, проектування / накладання (projection) однієї вихідної історії (source story) на іншу цільову (target story) та інші розповіді як репрезентацію однієї історії в термінах іншої. На думку М. Тернера, за допомогою оповідного мислення, тобто через розповідь, уможлиблюється планування, прогнозування майбутнього та пояснення подій. Вірш – розповідь як прояв поетичного дискурсу є фундаментальним принципом роботи думки на рівні підсвідомості, що відбувається завдяки компресії (стисненню) та імплікуванню однієї прихованої історії в іншій, висловленій (експлікованій) образно, шляхом накладання на життєві ситуації або абстрактні, типізовані ситуації чи символізовані (emblematic) історії, викликаючи в пам'яті вихідні сюжети (Turner, 1996).

Згідно з концепцією М. Фрімен (Freeman, 2000), однієї з когнітивних поетологинь і дослідниць поетичної спадщини Е. Дікінсон, основним завданням когнітивної поезики є пошук механізмів формування в художньому тексті (передовсім поетичному) множинності смислів (множинного смислу, за Р. Бартом) і встановлення принципів побудови та розгортання множинних інтерпретацій тексту. М. Фрімен вбачає когнітивну поезику та її основні поняття як інструмент-/и експлікації розумових/ментальних процесів, пов'язаних зі створенням, сприйняттям та інтерпретацією художніх (поетичних) текстів. Тому когнітивна поезика у поняттях М. Фрімен є такою, що, ґрунтуючись на основних положеннях когнітивної лінгвістики, спирається не лише на мову художніх текстів, а й на когнітивні стратегії інтерпретації тексту читачами. У свою чергу, художні тексти розглядаються насамперед як продукти розуму (mind), що пізнає світ, а їх інтерпретації – як продукти інших розумів, що пізнають світ, у фізичних і соціокультурних контекстах, де ці тексти створювалися і де вони функціонують. Спираючись на концепцію аналогового мапування, теорії концептуальної метафори й концептуальної інтеграції, теорію ментальних просторів та розмежовуючи прототипне

(центральне, домінантне) і непрототипні (периферійні, маргінальні) прочитання художнього тексту, М. Фрімен (2000), серед іншого, виокремлює важливе для когнітивних студій художнього тексту поняття когнітивного стилю автора. Крім того, значне місце у її науковому здобутку займає проблематика іконічності поетичних текстів як механізму творення образу та асоціацій.

Схожий підхід до когнітивної поезики має П. Стоквелл. Подібно до М. Фрімен, П. Стоквелл (Stockwell, 2009) вивчає не лише художні (поетичні) тексти, а й передовсім художнє читання з урахуванням фактора читача, що передбачає практичне застосування когнітивної теорії для аналізу художнього тексту та художнього сприйняття.

Поняття читання художньої літератури М. Берк (Burke, 2010) розглядає його як когнітивно-емотивний акт, що має “океанічну” природу, тобто є динамічним, плинним, нестійким і мінливим.

Когнітивно-емотивні механізми смислотворення у процесі читання є різновекторними (відтекстовими = bottom-up, stimulus-driven та відчитацькими = top-down, concept-driven) і діють у межах оптимальної ситуації, яка включає текстові, контекстні та когнітивно-емотивні складники. Подібно до М. Фрімен, М. Берк у своїй емотивно орієнтованій когнітивній поезиці значну увагу приділяє іконічності (Burke, 2010; Freeman, 2000) як основи для емоцій, що супроводжують художнє сприйняття образів та синестезійних явищ і відчуттів.

1.3 Синестезія та синестезійна метафора: когнітивні механізми творення

Когнітивною здатністю людини, на думку Дж. Лакоффа (1980), яка відбувається автоматично без контролю особи над цим процесом, є *синестезією*.

Терміну “синестезія”, який пов’язують саме з фізіологічною стороною цього явища, Ф. Стрік-Ліверс протиставляє термін “синестезійна метафора”, підкреслюючи належність сфери концептуальної проєкції до сенсорних концептів як відмінність синестезійної метафори (2017, с. 85). При цьому

Дж. Лакофф розглядає синестезію як окремий механізм мови, заснований на принципі аналогії між двома або більше сенсорними модальностями, зазначаючи, що синестезія не має спеціальної форми вираження і часто реалізується у формі метафори або порівняння (Lakoff, 1980).

Звідси випливає, що синестезійна метафора використовує синестезійні відчуття для передачі інформації та їх вираження шляхом використання несподіваних аналогій між різними способами сприйняття інформації з навколишнього світу через органи чуття – **сенсорні модальності** (зір — візуальна або зорова модальність, слух – аудіальна або акустична модальність, дотик – тактильна модальність, нюх – ольфакторна модальність, смак – смакова або густативна модальність) (Lakoff, 1980, p. 153).

Т. А. Чаюк та О. В. Борисович (2020) досліджували синестезійні відчуття в поетичному мовленні. Завдяки сенсорним асоціаціям із мовними одиницями, де мовний компонент зумовлений типом стимулу (фонемами, графемами, словами тощо): наприклад, графемно-колірна синестезія передбачає асоціативні кореляції між звуками мови та геометричною формою (символіка розміру та форми) або між словами та смаковими відчуттями (лексико-смакова синестезія), які потребують більш ретельного вивчення, зокрема розкриття когнітивних механізмів творення синестезії як типу метафори, в утворенні якої беруть участь дві або більше сенсорних модальностей.

Такі полімодальні синестезійні утворення М. Пранді вважає гіперболічною метафорою, що є симбіозом суперечливих, але не взаємовиключних елементів (Prandi, 2007).

Мультимодальний характер синестезійної метафори забезпечують **когнітивні механізми**, у результаті дії яких формується цілісний образ як продукт різних рівнів концептуалізації: синестезія як явище комбінує продукти сприйняття з різних сфер модальностей, метафора вербалізує інтеграцію концептуальних просторів у мовний знак (Black, 2004).

З цим міркуванням М. Блека згодна і Джулія Зимнер (Simner, 2019), яка допускає, що когнітивна основа метафори загалом сягає фізичного досвіду

людини. Відповідно, синестезія служить фізичною основою для когнітивного процесу і є природною формою мовної синестезії.

Тенденцію до аналогій між синестезією та метафорою спостерігаємо в дефініціях, які надають Офелія Дерой та Чарльз Спенс (2013, р. 643-664): “лінгвістична синестезія – це особлива форма метафори, оскільки за рахунок когнітивних механізмів творення нового образного значення межі однієї сенсорної модальності розширюються у сферу іншої модальності”.

Дж. Лакофф та М. Джонсон (Lakoff & Johnson, 2003) у своїй праці “Метафори, якими ми живемо” розробили класифікацію / типологію когнітивних механізмів творення синестезійних метафор, з-поміж яких найбільш дієвими є такі:

- асоціативна синтеза,
- семантичне перенесення,
- крос-модальна переробка (або мультимодальна інтеграція),
- ментальне відображення.

Асоціативна синтеза (поєднання) – механізм, який ґрунтується на здатності мозку утворювати асоціації між різними сенсорними модальностями (слухова, зорова, ольфакторна, смакова, тактильна та ін.), що дозволяє поєднувати сенсорні враження і створювати новий асоціативний зв’язок між модальностями, при цьому основну дію такого КМ можна охарактеризувати як фокусування на двох або більше сенсорних модальностях, зберігаючи між ними асоціативний зв’язок. Спираючись на теорію концептуальної інтеграції, розроблену М. Тернером та Ж. Фоконьє (“Блендінг та концептуальна інтеграція”), яку визначають як різновид відображень чи проєкцій між вихідними ментальними просторами, що переносяться на новий змішаний простір, так званий бленд, елементи якого об’єднуються і починають взаємодіяти (Fauconnier, Turner, 2002), представляємо схему асоціативної синтези як інтеграцію ознак одного вихідного ментального простору (1 сенсорної модальності) з іншим (2 сенсорна модальність), результатом якої є утворення нової структури змішаного простору (бленду) – **синестезійної**

метафори (Рис.1.3.1). При цьому цей бленд не ототожнюється з жодним із вихідних ментальних просторів і не є, власне, сумою їх елементів, це новий ментальний простір з власним значенням, новим концептуальним образом.



Рис. 1.3.1 Схема асоціативної синтези як механізму побудови синестезійної метафори

Ще одним КМ, який розглядає Дж. Лакофф є **семантичне перенесення**. Психолінгвісти (Rouw, R., Scholte, H. S. & Colizoli, O. (2011), які досліджували цей КМ, дійшли висновку, що він ґрунтується на спільному способі сприйняття семантично-сенсорних концептів, адже мозок має здатність співвідносити спільні значення одного концепту з іншим. Так само, як і з асоціативною синтезою, відбувається активізація асоціативних зв'язків у мозку, що пов'язують різні концепти, натомість це дозволяє не тільки створювати нові асоціативні зв'язки, але й розширювати семантичне поле одного сенсорного концепту за рахунок іншого (Рис. 1.3.2).

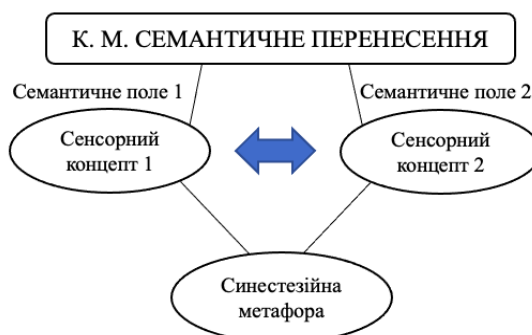


Рис. 1.3.2 Схема семантичного перенесення як механізму побудови синестезійної метафори

Наступним когнітивним механізмом, який розглядають Дж. Лакофф та

М. Джонсон, є **крос-модальна переробка**. Цей механізм відповідає за інтеграцію та обробку інформації з різних сенсорних каналів, що дозволяють поєднувати різні види сприйняття для створення одного комплексного каналу інтерпретації (Lakoff & Johnson, 2003). Крос-модальна переробка сприяє створенню СМ через накладання кількох сенсорних модальностей (Рис. 1.3.3).

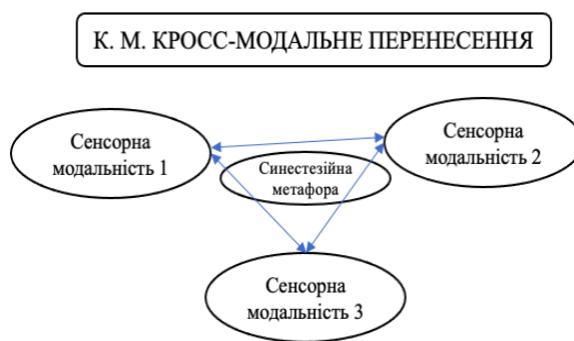


Рис. 1.3.3 Схема крос-модальної переробки як механізму побудови синестезійної метафори

До когнітивних механізмів вчені відносять і **ментальне відображення**, суть якого розкривається в тому, що мозок використовує ментальні образи та відображення для представлення сенсорної інформації (Lakoff & Johnson, 2003). Це сприяє створенню синестезійних метафор у віршованих текстах, де різні сенсорні враження поєднуються у формі візуальних або просторових образів. Дія механізму відбувається в такий спосіб: атрибути, які характеризують зовнішній вигляд об'єкта (наприклад, очей), переносяться на внутрішній стан (почуття, емоції) та формують синестезійну метафору (Рис. 1.3.4).

Таким чином, через ментальне відображення слова-образи переносять зовнішні характеристики ментальних образів на внутрішній стан людини, створюючи синестезійну метафору та передаючи почуття і емоції.



Рис. 1.3.4 Схема ментального відображення як механізму побудови синестезійної метафори

У свою чергу, Дженіфер Манкін (2019, р. 136–138), розглядає саму синестезію як комплексний механізм, заснований на принципах аналогії / подібності / тотожності між двома чи більше сенсорними модальностями, зазначаючи, що синестезія немає особливої форми висловлювання і часто реалізується як метафора чи порівняння, а когнітивні механізми, які беруть участь у творенні синестезійних метафор доводять мультимодальний характер останніх.

Звідси випливає попередній висновок: зведення синестезії до метафори є цілком обґрунтованим; синестезійна метафора є особливим типом метафори, у когнітивній структурі якої концептуальні сфери є сенсорними. Як і будь-яка метафора, синестезійна метафора – це водночас вербальний знак, матеріальний продукт крос-модальної переробки та процес перцептивної концептуалізації. Творення синестезійних метафор пов'язане з тими ж процесами, які лежать в основі продукування будь-якої метафори – починаючи з пошуку концептуальної подібності між двома сферами перцептивного досвіду, що зіставляються мовцем, та закінчуючи формуванням нового метафоричного образу. Вона розширює значення висловлювання за рахунок дії когнітивних механізмів, що дозволяють вийти за межі однієї сенсорної модальності і перейти у сферу впливу іншої чи інших модальностей.

Висновки до розділу 1

Феномен звукового символізму відображає когнітивну здатність носія мови до продукування візуальних асоціацій при обробці звукового сигналу, що зумовлюють полімодальність сприйняття.

Сучасний стан дослідження звукосимволізму, а також його звукоінформативного компонента (В. В. Левицький, 1973; Л. І. Мацько, 1982; Ю. Л. Маленовський, В. І. Кушнерик, 2004; Т. А. Чаюк, О. В. Борисович, 2020 та ін.) характеризується новими тенденціями, пов'язаними з когнітивним вектором у лінгвістиці (Ч. Філлмор, 1982; М. Тернер, Дж. Лакофф, 2003).

Крос-модальний характер асоціацій, що становлять специфіку звукового символізму, є проявом такого феномена, як синестезія, коли подразники одного органу чуття стимулюють відчуття, характерні для іншого органу, або, іншими словами, одна модальність викликає відчуття іншої модальності.

Під впливом ідей когнітивної лінгвістики явище синестезія зазнало ревізії (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2003; О. Дерой, Ч. Спенс, 2013; Дж. Колман, Дж. Симнер, 2019), особливо в плані його дотичності до метафори та визначення ролі їх обох у сприйнятті світу.

Синестезія як і метафора стали предметом вивчення у теоріях когнітивної поезики, в її вихідних концепціях, поняттях і принципах.

Теоретичні положення когнітивної поезики про лінгвокогнітивні операції субститутивного, контрастивного та конструктивно-творчого наслідування, утверджують наявність зв'язку між мовленнєвими процесами, об'єктивованими в поезії, й когнітивними процесами мислення, що актуалізуються як на етапі творення смислової синестезійної структури поетичного тексту, так і під час його художнього прочитання та адекватної інтерпретації.

Серед засадничих принципів когнітивної поезики виокремлюють (Воробйова, 2004) такі: 1) втілене розуміння, згідно з яким загальнолюдська здатність до уяви базується на чуттєвому досвіді й осмислюються в його поняттях. Мислення людини є принципово образним і ґрунтується на

аналоговому й асоціативному мапуваннях, репрезентованих відповідно концептуальними метафорами як способами та формами концептуалізації абстрактних понять або сфер (ділянок досвіду) шляхом проєктування на них конкретних уявлень, які впливають із фізичного, тілесного досвіду, переломленого крізь соціальний та культурологічний фільтри; 2) креативність когнітивних процесів, що генерують нові смисли шляхом концептуальної інтеграції (блендингу) та внаслідок дії емоційного резонансу – убудованості в текст прихованих візуальних, аудіальних, просторових та інших образів; 3) домінування когнітивного підсвідомого, що виявляється у процесі “глибинного читання” і реконструкції багатовимірної семантико-когнітивної та смислової структури тексту.

Ці принципи лежать в основі синестезії, яка у віршованому тексті формує його багатовимірну семантико-когнітивну і образно-смислову структуру. Синестезія як процес стимуляції одного сенсорного каналу за рахунок активізації іншого, в результаті якого відбувається накладання різних сенсорних модальностей й утворення метафори, Це відбувається за рахунок дії таких когнітивних механізмів, як асоціативна синтеза, семантичне перенесення, крос-модальна переробка (або мультимодальна інтеграція) і ментальне відображення.

Дія одного когнітивного механізму або їх комбінацій відображає схеми творення різних моделей синестезійних метафор та їх мультимодальний сенсорний характер. КМ асоціативної синтези характеризується фокусуванням на двох або більше сенсорних модальностях, зберігаючи між ними асоціативний зв'язок; КМ семантичного перенесення ґрунтується на спільному способі сприйняття семантично-сенсорних концептів; КМ крос-модальна переробки відповідає за інтеграцію та обробку інформації з різних сенсорних каналів, що дозволяють поєднувати різні види сприйняття для створення одного комплексного каналу інтерпретації; КМ ментального відображення полягає в тому, що мозок використовує ментальні образи для представлення сенсорної інформації.

Зіставно-типологічне вивчення синестезійної метафори як результат мультимодальної взаємодії органів чуття з людською перцепцією та когніцією сприятиме доведенню універсальності явища синестезії, з одного боку, та виявленню унікальності звукової комбінаторики, що формує багатовимірну інтегровану образно-сміслову структуру віршованого тексту, з іншого.

РОЗДІЛ 2
МЕТОДИКА ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ
ЗВУКОСИМВОЛІЧНИХ СИНЕСТЕЗІЙНИХ МЕТАФОР
В УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ
кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

2.1 Методика суцільної механічної та автоматизованої вибірки
звукосимволічних синестезійних метафор

Вивчення лінгвістичних явищ потребує системного підходу до збору та аналізу даних, який забезпечує наукову обґрунтованість і достовірність отриманих результатів. А. П. Горбачик та С. А. Сальнікова (2008) одним із ключових методів, що використовуються у лінгвістичних дослідженнях, називає метод вибіркового збору даних. Цей підхід дозволяє здійснювати висновки про досліджуваний об'єкт, спираючись на аналіз окремих його характеристик.

В. В. Любчук для адекватного відображення характеристик і властивостей методу вибіркового аналізу наголошує на необхідності включати *генеральну сукупність*, яка охоплює об'єкт дослідження, визначаючи межі та якості досліджуваного об'єкта; *вибіркову сукупність*, яка, в свою чергу, є частиною генеральної сукупності та представляє собою групу об'єктів чи елементів, специфічних критеріїв і репрезентує ключові характеристики та властивості більшої генеральної сукупності; і *репрезентативність*, яка забезпечує відповідність сформованої моделі чи висновків дослідження параметрам генеральної сукупності (Любчук, 2022).

С. Н. Бук за способом організації виділяє зональну (типову) вибірку, яка організована на основі лінгвістично однорідної сукупності текстів, зон. Вибірка може бути структурною, тобто складатися із менших частин, які називають підвибірками, та неструктурною, тобто суцільною (Бук, 2008). Доцільним для даного дослідження є використання суцільної вибірки.

У науковій практиці метод суцільної вибірки О. С. Петрина (2016, с. 34). застосовує паралельно з аналізом дефініцій, який є основним способом фіксації поняттєвого змісту терміна, що містить перелік необхідних та достатніх ознак для розкриття об'єкта і предмета дослідження.

На першому етапі дослідження в поєднанні з *вибіркою матеріалу дослідження* (обранням певної кількості репрезентативного та однорідного матеріалу) можна зробити висновки про всю генеральну сукупність вибірки (Бук, 2008). Під генеральною сукупністю вибірки в даному разі розуміємо вибірку синестезійних метафор з оригінальних віршованих текстів грецьких і українських символістів, яка своєю чергою є як *довільною* (механічний вибір одиниць для аналізу із друкованих джерел), так і *комп'ютеризованою* (автоматизований вибір матеріалу з оцифрованих віршованих текстів за допомогою комп'ютерної програми Adobe). При цьому важливо зазначити, що *зона вибірки*, яку Бук С. Н. (Бук, 2008) називає лінгвістично однорідною сукупністю текстів, також зумовлена часовими рамками обраного матеріалу. Це означає, що *зона хронологічної вибірки* даного дослідження обмежена кінцем ХІХ – початком ХХ століття.

Методом вибірки з джерельної бази дослідження, а саме з поетичних творів **грецьких поетів-символістів** кінця ХІХ – поч. ХХ ст (Κωστής Παλαμάς “Τα τραγούδια της πατρίδας μου” (1886), “Τα μάτια της ψυχής” (1892), Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, вірші “Ελα Ξανθή” (надруковано у газеті “Εβδομάς” (1884), вірші зі збірки “Τραγούδια της ερημιάς” και “Ελευγία και Ειδύλλια” (1898), “Απλοί τρόποι” та “Βραδινοί θρύλοι” (1920), Σπήλιος Πασαγιάννης, вірш “Ακρογιαλιά”, надрукований у збірці “Νουμά” (1904); Ιωάννη Γρουπάρη, вірші “Τρελή Χαρά”, “Ο κισσός”, “Ο λύχνος τής ψυχής” та інші зі збірки “Σκαραβαῖοι και τερακότες” (1919); Λάμπρος Πορφύρας вірші “Άνοιξη”, “Εσπερινός”, “Γαλήνη” зі збірки “Σκιές” (1920) та пізніша збірка “Μουσικές φωνές” (1934); Κωνσταντίνος Καβάφης збірки “Τα Τείχη” (1897), “Ποιήματα” (1904), Μιλτιάδης Μαλακάσης збірки “Ωρες” (1903), “Η Κυρά του Πύργου” (1904), Ζαχαρίας Παπαντωνίου збірка “Πολεμικά τραγούδια” (1898), “Χελιδόνια” (1920), Απόστολος

Μελαχροινός “Ο δρόμος φέρνει...” (1905) “Παραλλαγές” (1907)) та українських поетів (Олександр Олесь, поетичні збірки “З журбою радість обнялась” (1907), “Чужиною” (1919); Микола Вороний цикл віршів “Соняшні хвилини”, “За брамою раю”, “З хвиль життя” (опубліковано у 1920 р.); Михайло Драй-Хмара поема “Поворот”, вірш “Я полюбив тебе на п'яту, голодну весну...” та інші вірші зі збірки “Проростень” (1919-1926), сонет “Лебеді” (1928); Павло Филипович, збірки “Земля і вітер” (1922) та “Простір” (1925); Олекса Слісаренко, збірка “На березі Кастальському” (1919), Яків Савченко, збірка “Земля” (1921), Годось Осмачка “Круча” (1922), відібрано 500 синестезійних метафор для укладання реєстру та подальшого зіставно-типологічного аналізу.

Синестезійна метафора загалом, та звуко-символічна синестезійна метафора зокрема складають полімодальні сенсорно-сміслові та структурні одиниці, що уможлиблює автоматизований пошук таких одиниць за допомогою конкорданс програм (на основі структурних елементів), саме тому вибірка прикладів синестезійних метафор з поетичних текстів грецьких та українських поетів-символістів відбувається як механічно, так і з залученням електронних комп'ютерних програм, що при правильному використанні значно полегшує процес пошуку матеріалу дослідження.

Натомість, враховуючи семантико-когнітивні особливості синестезійних метафор, а саме вираження індивідуального сприйняття та ідіостилю автора, їх розуміння і вивчення вимагає врахування контексту, авторського наміру та взаємодії різних сенсорних образів, тому паралельно з комп'ютеризованою вибіркою доцільним є здійснення механічної вибірки. Механічна вибірка синестезійних метафор, на відміну від автоматизованої, дозволяє врахувати їхню контекстуальну, індивідуальну та когнітивну природу, а також психолінгвістичні та соціокультурні зв'язки, що виникають між автором та читачем. Тому обґрунтовуємо використання суцільної автоматизованої та механічної вибірок для пошуку та відбору найбільшої кількості прикладів для подальшого зіставно-типологічного дослідження.

2.2 Методики семантичного та когнітивного метафоричного моделювання

На початку ХХІ ст. сформувалися два основні підходи до моделювання процесу метафоризації: *семантичний*, що продовжує традиції лінгвістичної семантики й розвивається в межах семантичної дериватології (Г. Б. Мінчак, Г. М. Складєвська), і *когнітивний*, який ґрунтується на вихідних концепціях і поняттях когнітивної поетики (І. П. Пініч, І. Ю. Плаксіна, І. О. Філатенко).

Ю. В. Кравцова зазначає, що сучасні концепції метафоричного моделювання свідчать про певну стереотипізацію людського мислення, відбиту в концептуальній і мовній картинах світу. Метафоризація – це ментальний процес, який полягає у встановленні відношення подібності між різними реаліями та проектуванні структур з однієї сфери в іншу і завершується фіксацією в мові (Кравцова, 2022).

Метафоричне моделювання розглядаємо як процес, результатом якого є метафорична модель. Дж. Лакофф і М. Тернер у роботі “More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor” вживають термін “метафорична модель” для опису способів, якими метафори створюють нові значення для відображення світу (Lakoff & Turner, 2009). В. Еванс трактує “метафоричну модель” як проєкцію не лише між окремими елементами двох структур знань, але й між цілими структурами концептуальних сфер. Кожен концепт є утворенням, яке містить фрагмент енциклопедичних знань, так званий семантичний потенціал, структурований одиницями для позначення складників цього фрагмента знань. Останні називають когнітивними моделями (Evans, 2006).

Ю. В. Кравцова розглядає положення про семантичний паралелізм як співвідношення первинних і вторинних значень слів та може слугувати моделлю для модифікації значень інших слів, які належать до будь-якого семантичного об’єднання, тобто кожна модель визначає значення слів з поняттєвих сфер: ідеографічних / семантичних полів (мікрополів), лексико-семантичних / тематичних груп, до яких належать твірні й похідні значення, і

мотивації метафоричного перенесення, хоча на практиці при описі конкретних метафоричних моделей семантична ознака, яка зв'язує первинні і вторинні (метафоричні) значення, частіше не вказується (Кравцова, 2011). Отже, загалом метафорична модель трактується як регулярне співвідношення денотативно-поняттєвих сфер мотивуючого і мотивованого значень слів, пов'язаних спільним семантичним елементом. До позитивних якостей семантичних досліджень у галузі метафоричного моделювання слід віднести прагнення до детального розгляду фактів вторинної номінації, що ґрунтується на компонентному аналізі, який дозволяє глибше проникати в сутність процесів метафоротворення.

Вивчення синестезійної метафори потребує застосування обох підходів, оскільки їх відносять до когнітивних і перцептивних психолінгвістичних феноменів (Борисович, Чаюк, 2020). Синестезійні метафори є результатом когнітивно-символічної інтеграції чуттєвого досвіду людини, вербалізованого у мовних одиницях, а отже, концептуалізуються не як окремий спосіб пізнання, а як дещо синергетичне, цілісне, інтегроване. Такий погляд на метафору спирається на концептуальне положення когнітологів, що акцентують увагу на активній, свідомо-креативній діяльності людини (Gibbs, 1994; Grossenbacher, 2001). У зв'язку з цим її розглядають не тільки як троп чи фігуру мовлення, у яких відбито подібний досвід, але й як тілесно-когнітивний конструкт, що є частиною інтегративних процесів суб'єктивного досвіду, тісно пов'язаного з індивідуальною формою вираження.

2.2.1 Методика семантичного метафоричного моделювання. У семантичних дослідженнях (О. О. Балабан, С. В. Шепітько, О. В. Волошина) метафору розглядають як процес утворення переносного смислу, вторинну номінацію й аналізують разом із іншими семантичними моделями мови. Метафоричне моделювання з позицій семантики (семантичної дериватології) О. В. Кравцова характеризує як побудову моделей метафоризації, що демонструють регулярне перенесення найменування з

одного класу предметів на інший на основі подібності їхніх ознак і відображають специфіку образно-асоціативного мислення етносу на певному етапі його розвитку. Описи метафоричних моделей у семантичних дослідженнях мають певні відмінності як у встановленні їхнього компонентного складу, так і характеристики цих компонентів: наприклад, слово-параметр (метафоризований компонент); слово-аргумент (метафоризуючий компонент, мікроконтекст); семантичний реалізатор метафори (смысловий посередник між вихідним і метафоричним значеннями) (Кравцова, 2011); ідеографічні поля мотивуючого та мотивованого значень (поле-джерело та поле-мета); основа перенесення (асоціативні ознаки); інтегральні семи прямого та переносного значень ідеографічно співвідносних слів тощо. Незважаючи на відмінності в параметризації семантичних моделей метафоризації, їхньому кількісному та якісному складі, спільним є виділення певних семантичних об'єднань (ідеографічних полів, тематичних груп тощо), до яких належать твірні (первинні) та похідні (вторинні) значення, і смыслового елемента, що мотивує метафоричне перенесення.

У семантичних дослідженнях розуміння метафори як моделі (А. С. Овсієнко, А. В. Кінащук) сформувалося на основі теорії регулярної багатозначності, зокрема положення про семантичний паралелізм (І. І. Ковалик, О. О. Тараненко, Л. А. Лисиченко), яке полягає в тому, що близькі за значенням слова часто мають однотипні вторинні значення, а типове співвідношення первинних і вторинних значень цих слів може слугувати моделлю для модифікації значень інших слів, які належать до будь-якого семантичного об'єднання. Як зазначає Ю. В. Кравцова (2011): кожна модель визначає наперед можливість перетворення значень слів, близьких у змістовому відношенні. Метафоричні моделі у цьому випадку розглядаються як зразки, схеми, що містять різні за характером і кількістю компоненти. Семантичний аспект цих моделей полягає в тому, що певний набір елементарних опозицій, закріплених у людському досвіді для орієнтування в світі фізичних речей, переноситься в світ духовного і інших явищ, де виділяється аналогічна кореляція (О. О. Тараненко).

На думку О. О. Балабан, найбільш ефективним у вивченні семантичних універсалій є лексико-семантичний напрям, оскільки систему семантичних універсалій утворюють ті семантичні процеси, що відбуваються в структурі лексичного значення слова (тобто процеси заміни, розширення, звуження, актуалізації, додавання, генералізації та нейтралізації / спустошення сем). Семантичні універсали на лексико-семантичному рівні мови становлять систему з характерними ознаками, що є універсальними, зокрема наявність стійких зв'язків, які утворюють структуру системи (стійкість зв'язків розуміється як модифікація значень, тобто ЛСВ окремого слова: характеристика структури системи як у межах парадигматичних, так і синтагматичних відношень. Під семантичними універсальними розуміємо процеси, властиві парадигмі лексичного значення слова як з прагматичної, так і з когнітивної точки зору. Дослідниця характеризує метафору як одну з базових категорій системи семантичних універсалій. Дослідивши генеративні можливості метафор в кореляції з іншими семантичними універсальними, О. О. Балабан зробила висновок, що синестезійна метафора є одним з найчастотніших типів метафор, які представляють їх семантико-кореляційну типологію (Балабан, 2008).

У різних дослідженнях із семантичного моделювання метафоризації, проведених на значному мовному матеріалі, представлено класифікації метафоричних моделей за різними критеріями. Так, Ю. В. Кравцова, спираючись на працю Ж. О. Вардзелашвілі, наводить приклади різних семантичних сфер, які найчастіше зустрічаються в метафоричному моделюванні: “Людина”, “Предмет”, “Фізичний світ (об’єкти природи)”, “Тварина”, “Абстрактні поняття”, “Ментальна активність людини” (Вардзелашвілі, 2001). Слова, залучені в метафоричний процес, були розподілені за тематичними групами, що об’єднуються під рубрикою тієї чи тієї семантичної сфери: “Предмет → Предмет”, “Предмет → Людина”, “Предмет → Фізичний світ”, “Предмет → Абстрактні поняття”, “Тварина → Людина”, “Людина → Людина” тощо (Кравцова, 2011). Слід зазначити, що семантичні

дослідження з метафоричного моделювання прагнуть до детального розгляду фактів вторинної номінації, який ґрунтується на компонентному аналізі.

А. Вежбицька (Wierzbicka, 2005) стверджує, що значення усіх слів у мовах можуть бути описані за допомогою обмеженого набору семантичних примітивів, що відповідають значенням слів, які зустрічаються у будь-якій мові і є складниками його поняттєвої основи. До семантичних примітивів А. Вежбицька (2005, с. 222) відносить “я”, “ти”, “хтось”, “щось”, “люди”, “говорити”, “знати”, “відчувати”, “хотіти”, “якщо”, “могти”, “подібно”, “тому що”, “дуже”, “коли”, “де”, “після”, “гарний”, “поганий”, “великий”, “маленький” та ін.

До позитивних якостей семантичних досліджень у галузі метафоричного моделювання слід також віднести прагнення до детального розгляду фактів вторинної номінації, яке дозволяє глибше зануритися в сутність процесів метафоротворення. Натомість, описи метафоричних моделей, по-перше, здійснюються переважно на порівняно невеликому за обсягом матеріалі (від окремо взятих контекстів до певного лексико-граматичного класу слів), а іноді взагалі мають вибірковий характер; по-друге, відрізняються складністю структурування і неоднозначністю параметрування моделей, що в цілому не сприяє формуванню єдиної методики. Саме тому виникає необхідність розглядати моделювання метафор із використанням різних сенсорних систем та їхніх взаємозв'язків.

2.2.2 Методика когнітивного метафоричного моделювання. Розвиток теорій і методик когнітивного моделювання відіграє важливу роль у розкритті природи метафори як інструмента культурного вираження, а саме праці Дж. Лакоффа та М. Джонсона значно сприяли дослідженню когнітивного аспекту моделювання метафор, підкреслюючи роль метафор як основи для розуміння та вираження абстрактних концепцій через мову. Основну тезу когнітивної теорії метафори можна сформулювати так: метафоризація ґрунтується на взаємодії двох

структур знань – когнітивної структури джерела та когнітивної структури мети, тобто у процесі метафоризації формується метафорична проєкція, яка виявляються на рівні семантики речення й тексту. Сфера джерела – це більш конкретне знання, яке людина здобуває у процесі безпосереднього досвіду взаємодії з дійсністю. Сфера мети – менш конкретне, менш певне знання (Лакофф, 1990).

В їхній роботі “Metaphors We Live By” (2003) розкрито, як метафори структурують мислення і сприйняття дійсності, переносячи смисли з одного контексту в інший. Основні принципи когнітивного моделювання метафор у їхній роботі включають аналіз того, як метафори використовуються для перенесення значень, що дозволяє відображати абстрактні або багаторівневі концепції через більш зрозумілі аналогії. На думку дослідників, метафоричні вирази не лише ілюструють, але й самі беруть участь у формуванні смислів і концепцій (Lakoff & Johnson, 2003, pp. 25-32). Лакофф і Джонсон вважають, що метафори є важливими для культурного вираження і сприйняття, оскільки вони несуть в собі культурно закладені смисли, структури та стереотипи, які відображаються на семантичному рівні використаних мовних одиниць у мові певного народу (Lakoff & Johnson, 2003).

З. Кьовечес та Р. Гіббс розширили ці ідеї, досліджуючи культурні відмінності у використанні метафор і їх роль у формуванні ідентичності різних груп індивідів. Р. Гіббс у праці “The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding” (1994) аналізує, як метафори вживаються для організації знань і вражень про світ і як вони допомагають виражати складні або абстрактні ідеї через аналогії з більш зрозумілими смислами. З. Кьовечес у своїй праці “Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling” (2000) показує, як метафори відтворюють культурні уявлення і стереотипи, а також аналізує, як вони впливають на сприйняття емоцій і вираження почуттів у різних культурах. Він дійшов висновку, що метафори не лише ілюструють ідеї, а й структурують сприйняття світу.

Для структурування фрагментів світу С. А. Жаботинська пропонує

використовувати п'ять базових фреймів: предметний, таксономічний, посесивний, акціональний і компаративний, які “демонструють найбільш загальні принципи категоризації й організації вербалізованої інформації” (Жаботинська, 2004). У результаті інтеграції базових фреймів виникає концептуальна фреймова мережа, тобто абстрактні концепти, представлені вузлами (слотами) вказаної мережі, а відношення між ними можуть бути специфіковані в значеннях різних мовних одиниць.

Слід зауважити, що фреймова мережа синестезійних метафор представляє різну структуру залежно від типів фреймів та їхніх комбінацій. Нижче наведено фреймову модель синестезійної метафори “*мелодія весняного дощу*” з компонентом “світ природи”, побудовану за допомогою методики фреймового моделювання С. А. Жаботинської. У цьому вислові метафорично поєднуються звук (мелодія) та природа (весняний дощ). Можна розглядати це в контексті “природи як феномену”, де дощ стає музичним явищем, або в рамках “явища природи”, де весняний дощ викликає асоціації з аудіальними враженнями. У наступному прикладі СМ “*золотавий смак сонячного світла*” об'єднує колір (золотавий) та смак, а також асоціюється з природним явищем (сонячним світлом) для вираження сприйняття природи через різні сенсорні канали.

Метафоричне моделювання в когнітивних дослідженнях Ю. В. Кравцова тлумачить як схему для розуміння й оцінки дійсності. В основі розуміння метафори як когнітивної моделі (Lakoff & Johnson) лежить уявлення про неї як про ментальне явище, що відображає процес пізнання світу та фіксується у мові, у той час коли мовні висловлювання можливі саме тому, що метафори існують безпосередньо в концептуальній системі людини (Кравцова, 2011). Тому метафора є певним стереотипним образом, за допомогою якого організовується досвід і знання про світ. Отже, метафорична модель розглядається як відповідність між сферою джерела й сферою цілі, що фіксується в мові й відбиває національно-культурні традиції даного соціуму.

Згідно з когнітивно-дискурсивною теорією, Joseph E. Grady (1999) метафоричну модель розглядає як схему зв'язку між поняттєвими сферами

джерела та метою метафоричної проєкції, що існує й/або формується у свідомості носіїв мови. Метафоричні моделі описуються як сфери-джерела й сфери-цілі (мета), структуровані у вигляді фреймів і слотів. До переваг когнітивного моделювання метафоризації можна віднести чітко виражену тенденцію до повноти й багатоаспектності опису, детальності систематизації, використання методів корпусної лінгвістики. Попри те, що автори маніфестують свої теорії як когнітивні, спостерігається явний намір об'єднати когнітивний і семантичний аспекти, а це наближає їх до ідеї розгляду метафори одночасно як ментального і мовного явища.

2.2.3 Комплексна методика семантико-когнітивного метафоричного моделювання. Семантико-когнітивне моделювання процесу метафоризації ґрунтується на тезах про тісний взаємозв'язок когнітивних і мовних категорій, про кореляцію когнітивних структур із системами мовних структур (А. Вежбицька, К. Годдарт).

В основі семантико-когнітивного метафоричного моделювання лежить розуміння метафори як ментального й водночас мовного явища. Метафори мають істотне значення для процесу пізнання людиною дійсності, оскільки вони дозволяють виявляти подібність між різними реаліями, даючи можливість застосовувати знання й досвід, отримані в одній сфері, для досягнення мети в іншій. Це означає, що метафоричні моделі закладені в самій поняттєвій системі людського розуму як певні ментальні схеми, які експлікуються в мовних структурах.

Відповідно, метафоризація є семантико-когнітивним процесом, який дозволяє виявляти спільність у різних об'єктах дійсності на підставі аналогово-асоціативних комплексів, що існують у свідомості представників лінгвокультури.

Метафоризація відображає асоціативні зв'язки між предметами різних класів, і мова виступає як засіб закріплення цих зв'язків та знакового зберігання стандартів мовної поведінки. Тому методика вивчення метафоричного

моделювання реалізує ідею побудови метафоричної моделі як структури свідомості носіїв мови і водночас схеми вербалізації корелятивних в асоціативному плані понять. Метафорична модель-схема включає такі компоненти: 1) вихідну сферу метафоричної проєкції; 2) нову сферу метафоричної проєкції; 3) семантико-когнітивний конструкт, який інтегрує ці сфери (Кравцова, 2011).

Семантико-когнітивне метафоричне моделювання передбачає побудову моделей метафоризації, що відображають національні стереотипи образного аналогового й асоціативного мислення етнокультурної спільноти або індивідуальні уявлення про світ носія мови на конкретному етапі історичного розвитку. Метафора як семантико-когнітивна модель – це регулярна схема вербалізації корелятивних в аналогово-асоціативному плані понять, яка зберігається у свідомості носіїв мови.

В основі комплексу процедур методики семантико-когнітивного метафоричного моделювання лежать такі послідовні дії:

- характеристика метафори як явища мови й мислення;
- синтез алгоритмів семантичного і когнітивного моделювання процесу метафоризації;
- метафоричне моделювання як схема відображення фрагментів національної або індивідуальної метафоричної картини світу на певному мовному матеріалі;
- таксономія метафор, зібраних шляхом суцільної вибірки;
- побудова метафоричної моделі як вихідної і нової поняттєвих сфер і як семантико-когнітивного конструкта;
- встановлення регулярних метафоричних моделей;
- конструювання інварантно-варіантних метафоричних моделей, де інваріант – це мегамодель, утворена субмоделями або її варіантами.

Запропонована методика семантико-когнітивного моделювання може бути використана при вивченні різних фактів метафоризації, що робить її універсальною, а залежно від конкретних завдань дослідження структура опису

метафоричних моделей може модернізуватися. Отже, побудова метафоричних моделей, реконструйованих на конкретному мовному матеріалі, сприятиме типологізації моделей метафоричного мислення окремої мовної особистості або мовного колективу в цілому, характерних для певного історичного періоду, а також визначенню закономірностей відображення когнітивних структур знання в мовних структурах.

2.3 Методика семантико-когнітивного моделювання звукосимволічних синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.

Основою методологічного дослідження є теоретичне положення про розуміння поетичного мовлення як своєрідної мовної системи, яка відображає креативне уявлення поета про фрагмент буття в його індивідуально-авторській картині світу (Кабиш, 2015). На думку Кабиш М. Ю., кожен поетичний ідіолект має бути описаний із застосуванням низки загальних і часткових наукових методів дослідження. Зокрема, дослідниця аргументує доцільність застосування *методу естетичного спостереження* над словом у художньому (поетичному) тексті, що забезпечує розуміння смислової доречності й естетичної виразності художнього звукообразу, і *методу інтерпретування*, за допомогою якого декодуються концепти-символи, використані поетами при творенні синестезійних метафор. Інші дослідники (Ставицька, 2000; Слухай, 2002; Єрмоленко, 2007 та ін.) акцентують увагу на структурі слова та лексико-семантичній сполучуваності, виявляють авторські особливості слововживання (поетичні новотвори) в поетичному мовленні. Ходаковська Н. Г. пропонує аналізувати віршований текст не тільки з погляду реалізації у ньому принципу інформативності та вираження художнього смислу, а й звукової будови через ритмоутворення та римування (Ходаковська, 2020).

Аналізуючи останні дослідження, виникає необхідність розроблення поетапного алгоритму аналізу метафоричних моделей у віршованих текстах,

спираючись на ефективність вже запропонованих методик та підходів на рівні семантики, форми, когнітивних механізмів та звукової організації синестезійних метафор віршованих текстів.

Для виявлення впливу когнітивних механізмів на інваріант-схему синестезійного метафоричного моделювання у дисертації *розроблено* інтегровану методику з послідовними процедурами її застосування.

На першому етапі здійснено механічний та автоматизований вибір синестезійних метафор із друкованих та оцифрованих українських та грецьких віршованих текстів кінця XIX – поч. XX ст. й *укладено* їх корпусний реєстр, загальною кількістю 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.). Із залученням інструментів *зіставно-типологічного методу* розпочато систематизацію фактичного матеріалу дослідження на лексико-семантичних рівнях досліджуваних мов, в основу якої покладено парадигматичні та синтагматичні відношення між метафоричними значеннями та поетичним контекстом. Якщо парадигматичні відношення – це відношення між словами на основі спільності або протилежності їх значень, то синтагматичні відношення – це лінійні зв'язки слова, його лексико-семантична сполучуваність, контекст та комбінаторика. У методичному плані при вивченні метафоричних значень використано метод *аналізу словникових дефініцій*, тобто тлумачень метафоричних значень слів, наведених у тлумачних словниках, а подеколи і в словниках символів. Ці тлумачення містять всю необхідну інформацію про компонентний склад значення синестезійної метафори і про можливості його семантичної трансформації.

На другому етапі за допомогою методу семантичного метафоричного моделювання *побудовано* інваріантно-варіантні моделі СМ у зіставлюваних мовах і *доведено* їх мультимодальний характер. При побудові моделей СМ ураховано принцип когнітивної поетики автор-читач, що дає змогу виявити аналогії між різними способами сприйняття: через органи чуття – сенсорні модальності (зір – візуальна або зорова модальність, слух – аудіальна або акустична модальність, дотик – тактильна модальність, нюх – ольфакторна

модальність, смак – смакова або густативна модальність).

Оскільки Полюжин М. М. уважає, що словникові дефініції містять у собі далеко не повну інформацію про зміст метафоричного слова, який є за своєю онтологією є концептуальним, то він пропонує використовувати *концептуальний аналіз*, поєднуючи аналіз значення слова на основі словникових дефініцій із аналізом контекстів уживання слова (Полюжин, 2009). Зауважимо, хоча семантичний підхід передбачає врахування соціальних або культурних явищ, проте когнітивний – реалізується на вибудовуванні носієм мови своєї власної моделі, яка не завжди збігається з моделями, створеними іншими носіями тієї самої мови, тому когнітивний рівень є глибшим за лексико-семантичний, хоча і доповнюється ним (Полюжин, 2005). Це обґрунтовує необхідність апробації інтегрованої методики ще і для того, щоб визначити когнітивні механізми творення моделей синестезійних метафор.

Відповідно, паралельно з семантичним моделюванням *застосовано* метод когнітивного метафоричного моделювання для виявлення когнітивних механізмів творення доміантних художніх образів, закодованих у символіці синестезійних метафор відповідної інваріантно-варіантної моделі. Механізми творення метафори слід розглядати не лише у просторі значень, а у сфері смислів (Жовтянська, 2009), а у випадку синестезійних метафор сфера смислів розширена додатковими сенсорними модальностями. Значення як елемент мови пов'язане з іншими значеннями парадигматичними відношеннями, тоді як смисл завжди твориться в контексті, і тому смислові зв'язки метафор зумовлені відношеннями синтагматики (Жовтянська, 2009). Виходячи з цього, припускаємо, що синестезійна метафора нейтралізує парадигматичні аспекти метафоричного знака, актуалізуючи синтагматичні, і створює новий смисл в межах поетичного контексту.

Спираючись на зарубіжні дослідження (Р. Рау, С. Шолте, О. Колізолі) про розподіл активності в різних частинах мозку, зокрема в ділянках, що відповідають за мову, асоціації, контекст під час сприйняття та емоційних реакцій людини, а також на гіпотезу спільних когнітивних механізмів

оброблення інформації (Kittay, 2009), які лежать в основі синестезії, та, звертаючись до праці Лакоффа Дж. та Джонсона М. “Метафори, якими ми живемо”, припускаємо, що основними когнітивними механізмами творення синестезійних метафор, як уже зазначалося в першому розділі, є: асоціативна синтеза, семантичне перенесення, крос-модальна переробка (або мультимодальна інтеграція), ментальне відображення (Герасімова, 2023).

На третьому етапі використано найефективніші практики зіставлення й *установлено* типи універсальних й унікальних комбінацій механізмів творення варіантних СМ в українських та грецьких поетичних / віршованих текстах.

На четвертому – залучено *фоносемантичний метод* і *схарактеризовано* внутрішньомодельну комбінаторику звукосимволічної організації СМ, яка відображає не перехід між сенсорними сферами, а динаміку варіанта певної інваріантної моделі, підсилюючи або модифікуючи її образний потенціал.

Що стосується безпосередньо аналізу фоносемантичних явищ в їх поетичній стилізації (Durand, 2001; Півень, 2007), то дослідники рекомендують різні техніки: поєднувати *асоціативно-семантичний метод* з прийомом *компонентного аналізу*; *функціонально-стилістичний метод* (який допомагає з'ясувати роль і місце звукопису в поетичних текстах певного періоду) з *методиками кількісних підрахунків* – для встановлення співвідношення звукових комбінацій зі звукотропами в авторських картинах світу поетів.

У той же час, на думку Маленовського Ю. Л., окрім дослідження конкретних звукосполук слід враховувати також їх інтонаційні особливості, адже первинно-рецептивний фонічний компонент, присутній у домінантному чи периферійному слові, так чи інакше вводить додаткову семантизацію та визначає характер смислових зв'язків (Маленовський, 2003).

На завершальному етапі *обчислено* кількісні показники СМ кожної інваріантної моделі у співвідношенні з частотністю когнітивних механізмів творення їх домінантних образів та звукосимволічної комбінаторики її варіантів. На фінальному етапі здійснюємо збереження результатів дослідження для подальшої їх демонстрації. Завдяки ресурсам корпусної лінгвістики

пропонуємо використання експериментального методу комп'ютерної лексикографії (Lexonomy) на базі програми корпусного менеджера SketchEngine (рис. 2.3.1) для створення словника синестезійних метафор (корпусу), який реалізується в рамках семантико-когнітивного макрополя, тобто із залученням додаткових полів (етимологічних довідок, ілюстративного матеріалу, озвучування та авторського тлумачення), а також враховуючи дані, отримані на попередніх етапах дослідження.

The screenshot shows the Lexonomy web interface. At the top, there is a navigation bar with 'LEXONOMY' and user information. Below it, the page title is 'SYNAESTHETIC METAPHOR DICTIONARY' with 'total 2 entries'. A search bar contains 'starts like this'. The results are listed in two columns:

- 1. Βυάζει η θάλασσα κρυφή ψωνή, Τραγοῦδι τρυφερό η θάλασσα μας ψάλλει...
- 2. У серпанках і блавах... Сяє усміхом примар 3-поза хмар, Попелястих, пелехатих. Ось вона вже кризь блакить Майорить...

The right column shows a detailed entry for 'У серпанках і блавах... Сяє усміхом примар 3-поза хмар, Попелястих, пелехатих. Ось вона вже кризь блакить Майорить...'. It includes a definition for 'СЕРПАНОК' (Buket kвітів) and 'БЛАВАТ' (Бот. Синя волошка). It also contains a paragraph of analysis: 'Оскільки обидві лексеми-компоненти "серпанки і блавати" володіють розширеним семантичним полем, вони, перш за все, пов'язані парадигматично як назви квітів і асоціюються з природою і весною, що є образом-джерелом. Однак, у поетичному контексті ці лексеми набувають додаткового значення, отримуючи синтагматичний зв'язок через образ-мету – панну. У цьому випадку "серпанки" і "блавати" використовуються для створення образу жінки – панни, що символізує красу, ніжність і молодість. Таким чином, у поетичному тексті вони взаємодіють не лише через свої основні значення, але й через новий, символічний рівень значень, що формується в контексті.'

Below this, there are two more entries:

- Вживання лексем "блавати", "блакить" та "Блакитна Панна" які мають спільне кореневе значення, пов'язане з синім кольором, що асоціюється з небом і водою. Вони належать до одного семантичного поля, що відображає відтінки синього. "Блакитна Панна" включає лексему "блакить", що зберігає парадигматичний зв'язок із попередніми лексемами через спільний корінь і колірну асоціацію. "Блавати" і "блакить" у поєднанні з "Блакитною Панною" створюють синтагматичний зв'язок, оскільки всі ці елементи разом утворюють єдиний образ, що відображає чистоту, неземну красу і таємничість.
- Повторення голосних звуків для створення мелодійності: "У серпанках і блавах..." Повторення звуку [a] створює плавний і мелодійний ефект, що підсилює відчуття мрійливості та легкості. "Ось вона вже кризь блакить / Майорить," Повторення звуків [o] і [i] створює звукову гармонію та підсилює динамічність образу.

Рис. 2.3.1. Зразок створення словника значень синестезійних метафор, використаних у поетичному мовленні грецьких та українських поетів за допомогою корпусного менеджера Sketch Engine, Lexonomy.

На рис. 2.3.2 представлена поетапна схема методики зіставного дослідження, описаної вище.

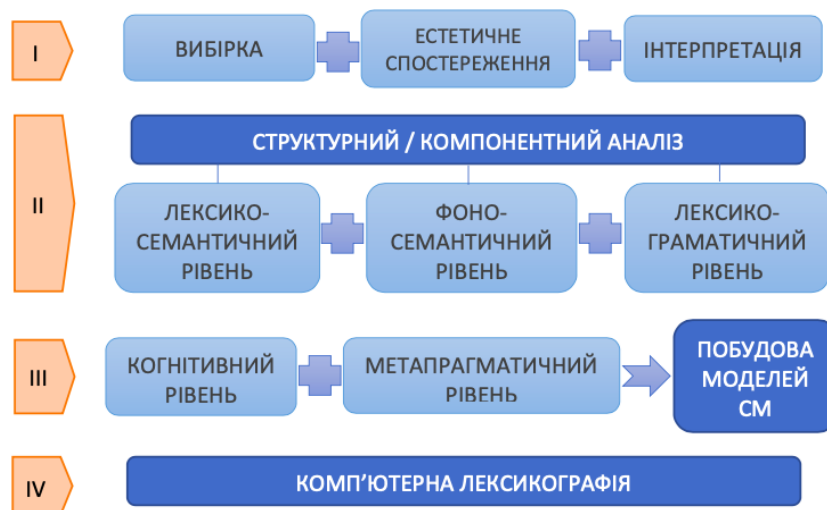


Рис. 2.3.2 Схеми комплексної методики
зіставно-типологічного дослідження синестезійних метафор

Наведемо фрагмент поетапного зіставного аналізу СМ двох мов. Із корпусного реєстру для ілюстрації ефективності запропонованої методики відібрано 46 синестезійних метафор із поетичних творів грецьких авторів та 55 українських, які представлені *акустично-візуальною* (залучення візуальної сенсорної модальності для опису звукового образу) у загальній кількості 17 одиниць; *візуально-акустичною* (залучення акустичної сенсорної модальності для опису візуального образу) у загальній кількості 15 одиниць; *візуально-смаковою* (залучення смакової сенсорної модальності для опису візуального образу) у загальній кількості 13 одиниць; *візуально-емоційною* (залучення емоційної сенсорної модальності для опису візуального образу) у загальній кількості 11 одиниць; *візуально-тактильною* (залучення тактильної сенсорної модальності для опису візуального образу) у загальній кількості 10 одиниць; *акустично-смаковою* (залучення смакової сенсорної модальності для опису звукового образу) у загальній кількості 9 одиниць; *акустично-ольфакторною* (залучення ольфакторної сенсорної модальності для опису звукового образу) у загальній кількості 9 одиниць; *смаково-емоційною* (залучення емоційної сенсорної модальності для опису смаку) у загальній кількості 8 одиниць; *тактильно-акустичною* (залучення тактильної сенсорної модальності для опису звукового образу) у загальній кількості 7 одиниць; та іншими моделями.

Найпоширенішими моделями з проаналізованих нами синестезійних метафор в грецькому та українському поетичному мовленні виявились візуально-акустична, візуально-тактильна, візуально-смакова, акустично-візуальна та візуально-емоційна моделі.

Розглянемо та проаналізуємо приклади синестезійних метафор, які належать до найчастотніше вживаних моделей, як в українському, так в грецькому мовленні та найкраще репрезентують запропоновану методику аналізу, описану вище.

Вірш Миколи Вороного “Блакитна Панна”:

... “У серпанках і блаватах...

Сяє усміхом примар

З-поза хмар,

Попелястих, пелехатих.

Ось вона вже крізь *блакить*

Майорить,

Довгождана, нездоланна...

Ось вона — *Блакитна Панна!*...”

інтерпретуємо образ-джерело як весну, пору року, яку автор уособлює образу-меті “панні” та звертаємось до тлумачного словника української мови, щоб простежити на лексико-семантичному рівні парадигматичні та синтагматичні відносини між лексемами “*серпанки і блавати*”, “*блакить*” та “*блакитна Панна*”, а також проаналізувати компоненти синестезійної метафори:

– *СЕРПАНОК*. Букет квітів (у знач. 1). Легка прозора тканина. Приклади род. нка, заст. Головний убір заміжньої жінки з прозорої легкої тканини, що має вигляд шарфа. Приклади род. нка. Те саме, що вуаль ;

– *БЛАВА́Т* у, ч. Бот. Синя волошка. Приклади заст. Шовкова тканина блакитного кольору; взагалі шовк; одяг з такої тканини.

– *ПА́ННА* іст. Молода незаміжня поміщиця або дочка пана (у знач. 1) у давній Польщі, Литві, Україні. Приклади заст. Ніжна, тендітна або гарно вбрана дівчина. Приклади іст. Ввічлива форма звертання або згадування

стосовно до молодих дівчат привілейованих верств населення старої Польщі, Литви, України.

– ПЕЛЕСАТИЙ *“патлатий, з довгим скуйовдженим волоссям”* очевидно, *результат контамінації слів пелехатий і волосатий;*

Оскільки обидві лексеми-компоненти *“серпанки і блавати”* володіють розширеним семантичним полем, вони, перш за все, пов'язані парадигматично як назви квітів і асоціюються з природою і весною, що є образом-джерелом. Однак, у поетичному контексті ці лексеми набувають додаткового значення, отримуючи синтагматичний зв'язок через образ-мету – панну. У цьому випадку *“серпанки”* і *“блавати”* використовуються для створення образу жінки – панни, що символізує красу, ніжність і молодість. Таким чином, у поетичному тексті вони взаємодіють не лише через свої основні значення, але й через новий, символічний рівень значень, що формується в контексті.

Ще одним не менш цікавим прикладом є вживання лексем *“блавати”*, *“блакить”* та *“блакитна Панна”* які мають спільне кореневе значення, пов'язане з синім кольором, що асоціюється з небом і водою. Вони належать до одного семантичного поля, що відображає відтінки синього. *“Блакитна Панна”* включає лексему *“блакить”*, що зберігає парадигматичний зв'язок із попередніми лексемами через спільний корінь і колірну асоціацію. *“Блавати”* і *“блакить”* у поєднанні з *“блакитною Панною”* створюють синтагматичний зв'язок, оскільки всі ці елементи разом утворюють єдиний образ, що відображає чистоту, неземну красу і таємничість.

Розглянемо наступний приклад *“з-поза хмар попелястих, пелехатих”*. Обидві лексеми *“попелястих”* і *“пелехатих”* належать до одного семантичного поля, пов'язаного з характеристиками хмар, що створює парадигматичний зв'язок між ними. У той же час компонент *“з-поза хмар”* встановлює просторове положення, вказуючи на місце дії, що доповнюється описом самих хмар як *“попелястих”* і *“пелехатих”*. Ці слова знаходяться в одному синтагматичному ряду, утворюючи логічну та образну послідовність. Опис хмар *“попелястих”* (кольоровий аспект) і *“пелехатих”* (компонентний аналіз) разом створює

цілісний образ, що впливає на уяву читача, формуючи єдиний естетичний і сенсорний комплекс.

Аналіз запропонованого уривку демонструє використання автором лексем, їхніх морфологічних форм, синтаксичних конструкцій, а саме інверсій для надання урочистості та поетичності: “Ось вона вже крізь блакить / Майорить”. Парцеляція для створення ритмічної і образної структури: “З-поза хмар, / Попелястих, пелехатих”. Використання звертання та вигуку для підсилення емоційного впливу: “Ось вона – Блакитна Панна!” на ін.

Звернемося до попереднього прикладу “з-поза хмар попелястих, пелехатих”. Візуальна модальність: Лексема “Попелясті” викликає зорову асоціацію з кольором попелу, тобто сірим відтінком, що характеризує колір хмар. Лексема “Пелехаті” викликає не тільки візуальну (зорову) асоціацію з формою та текстурою хмар, яка виглядає розпатланою чи пухнастою, але й тактильну, навіть якщо читач не може буквально торкнутися хмар, ця лексема має синтагматичний зв’язок з семантичним полем “волосся” (див. значення взяті з тлумачного словника на другому етапі дослідження). Емоційна модальність: Поєднання описів “попелястих” і “пелехатих” створює певний емоційний настрій – хмари виглядають важкими, можливо, передчуття дощу або грози, що також підтверджується наявністю синтагматичних зв’язків з семантичним полем образу-джерела (весна, природа). Враховуючи описане відносимо дану синестезійну метафору до візуально-тактильної моделі.

Розглянемо рядки “Сяє усміхом примар / з-поза хмар, / попелястих, пелехатих.” Повторення звуків [с] і [з] у словах “сяє”, “усміхом”, “з-поза” створює м’який, свистячий ефект, що підсилює відчуття примарності та легкості. Повторення звуків [п] і [х] у словах “попелястих, пелехатих” додає ритмічної чіткості та акцентує на описі хмар. Повторення голосних звуків для створення мелодійності: “у серпанках і блаватах...” Повторення звука [а] створює плавний і мелодійний ефект, що підсилює відчуття мрійливості та легкості. “ось вона вже крізь блакить / майорить,” Повторення звуків [о] і [і] створює звукову гармонію та підсилює динамічність образу. Також варто

окрему вагу приділити внутрішній та зовнішній формі вірша, а саме використанням автором коротких і довгих рядків, що не тільки додає динамічності та емоційного напруження, але й створює ефект хвилеподібного руху, підкреслюючи візуальну форму хмар. *Короткі рядки: “З-поза хмар,”* *Довгі рядки: “У серпанках і блаватах...”, “Сяє усміхом примар”*.

Застосуємо описану різнорівневу методику для аналізу прикладів із грецького поетичного мовлення, а саме з творів Кавафіса К.

Βγάζει η θάλασσα κρυφή φωνή – φωνή *Μορε* видає прихований голос –
που μπαίνει μες στην καρδιά μας και *голос,* що входить в наше серце і
την συγκινεί και την ευφραίνει. *зворушує* його і розвеселяє.

Τραγούδι τρυφερό η θάλασσα μας *Πісню* ніжну *μορε* нам співає,
ψάλλει, *τραγούδι που έκαναν τρεις* *пісню,* яку створили три великі
ποιητές μεγάλοι, *поети,*
ο ήλιος, ο αέρας και ο ουρανός. *сонце,* повітря і небо.

Το ψάλλει με την θεία της φωνή *Воно* співає її своїм божественним
εκείνη, όταν στους ώμους της απλώνει *голосом,* коли на його плечі
την γαλήνη σαν φόρεμά της ο καιρός *розкидає* спокій як свою одягу
ο θερινός. *літній час.*

Синтагматичні зв'язки між лексемами “φωνή” (голос) та “θάλασσα” (море) створюють одне семантичне поле (шум моря), яка підсилює загальний ефект від вірша: *Φωνή απ’ την θάλασσα* (“Голос із моря”) та *“τραγούδι τρυφερό η θάλασσα μας ψάλλει”* (пісню ніжну море нам співає): прослідковуємо синтагматичний зв’язок та акустична сенсорна модальність посилюється описом ніжності пісні, що зворушує серце *“όταν στους ώμους της απλώνει την γαλήνη”* (коли на її плечі розстеляє спокій) та *“σαν φόρεμά της ο καιρός ο θερινός”* (як свій одяг(сукню), літній час): Доповнено вже сформоване семантичне поле (море + шум + літо), коли на його поверхні рівномірно розстилається спокій, подібно до того, як прикривають плечі легкою накидкою влітку.

Це створює комплексний візуально-тактильний образ, який передає відчуття спокою та літньої легкості, через уособлення моря з людиною та

надання йому людських рис. Проаналізовану одиницю відносимо до візуально-тактильної моделі. Парадигматичні зв'язки формуються між лексемами, які належать до одного семантичного поля і можуть замінювати одне одного, не порушуючи загального смислу: “φωνή” (голос) і “τραγούδι” (пісня): обидва слова належать до семантичного поля звуків, пов'язаних з мовленням і музикою. Вони взаємозамінні в певних контекстах і створюють парадигматичний зв'язок. “θάλασσα” (море), “κύμα” (хвиля), “πέλαγος” (море): Ці слова пов'язані з водною стихією і можуть бути використані для опису різних аспектів моря, які формують парадигматичний ряд, описуючи різні частини одного цілого. “καρδιά” (серце), “ψυχή” (душа), “αισθήματα” (почуття): усі ці слова належать до семантичного поля емоцій і внутрішніх переживань. Вони можуть замінювати одне одного у різних контекстах, описуючи внутрішній світ людини.

Фоносемантичний аспект доповнює парадигматично-синтагматичні зв'язки: повторення звуків [θ] , [σ] та [λ] створює мелодійність, підсилюючи акустичну модальність (шум моря).

Наступний приклад та рядки з вірша без назви Нікоса Кавадіаса:

Η θάλασσα είναι γλυκιά και αλμυρή σαν τα δάκρυα των ερωτευμένων.	Море солодке і солоне як сльози закоханих.
Ανοίγω τα μάτια μου και βλέπω κύματα γαλάζια που ψιθυρίζουν λόγια παλιά των ναυτικών τραγουδιών.	Розплющую очі й бачу блакитні хвилі, що шепочуть давні слова моряцьких пісень.
Η θάλασσα με καλεί, και είμαι παιδί, αλμυρό παιδί, παιδί των ανέμων και των υδάτων.	Море мене кличе, і я дитя, солоне дитя, дитя вітрів і вод.

Лексико-граматичний аналіз: використання контрастних прикметників (“γλυκιά και αλμυρή”–“солодке і солоне”) для опису моря додає глибинного символізму. Персоніфікація моря (“θάλασσα με καλεί”–“море мене кличе”) додає віршу магічної атмосфери і підсилює емоційний вплив.

Так само, як і у попередньому вірші, утворено семантичне поле (шум /

шепіт моря) через синтагматичні зв'язки між лексемами “κύματα γαλάζια που ψιθυρίζουν” (блакитні хвилі шепочуть), а також із застосуванням візуально-акустичної модальності.

Останній рядок вірша “Η θάλασσα με καλεί, και είμαι παιδί, αλμυρό παιδί, παιδί των ανέμων και των υδάτων” (Море мене кличе, і я дитя, солоне дитя, дитя вітрів і вод), а саме синестезійна метафора αλμυρό παιδί (солоне дитя), цікава не тільки з точки зору використання автором візуально-смакової сенсорної модальності, яку можна було б пояснити не смаком (солоністю) морської води, тим самим втрачаючи метафоричність, а залученням історичного, національно-культурного аспекту, який пояснює вживання греками лексеми “солоний” по відношенню до дітей та сягає корінням давньогрецьких практик. У Стародавній Греції немовлят умивали водою з високим вмістом солі для знезараження, тому “солоня” дитина асоціювалася зі здоров'ям. СМ “солоне дитя” поєднує не лише візуально-смакову сфери, а відображає передовсім історичний та культурний контекст грецького буття, відображений автором у своєму творі.

Варто зазначити, що ресурси корпусної лінгвістики особливо програмні можливості Sketch Engine та Lexopomy значно полегшують збереження опрацьованого матеріалу, а також уможливають складання власного словника за результатами дослідження (рис.2.3.1).

Завдяки можливостям Lexopomy, на останньому етапі дослідження можливим є завантаження готового файл формату XML, що передбачає володіння додатковими вміннями та навичками кодування, або ж введення інформації та зібраних даних вручну відповідно до вже існуючих інструментів та функцій, таких як тегування, пошук, фільтр та ін. Варто зазначити, що ресурс включає розширені функції, такі як можливість визначати складні зв'язки між одиницями та додавати власні поля. Відповідно до розробленої методики аналізу синестезійних метафор нами було додано такі поля: 1) метафорична одиниця (приклад синестезійної метафори відібраний з поетичного мовлення); 2) лексичне значення (надання значень головних лексем у метафорі, розшифрування відповідно до тлумачних словників досліджуваних мов); 3)

фонетичні особливості (опис властивостей та основних характеристик звуків, із урахуванням ритмічності, звукових повторів, рими, звукових асоціацій з іншими сенсорними відчуттями); 4) модель синестезійної метафори (опис структури та способу формування метафори, спираючись на когнітивні механізми їхнього творення); 5) аналіз контексту (визначення контексту та його вплив на розуміння метафори, надання повного тексту або гіперпосилання на вірш, у якому вжита метафора); 6) загальне тлумачення синестезійної метафори (розширений опис значення метафори за запропонованою методикою, інтерпретація та розуміння сполучення різних сенсорних модальностей через мовні засоби, із врахуванням когнітивних, національно-культурних особливостей); 7) ілюстративний матеріал (додання ілюстративних або аудіо прикладів).

У перспективі плануємо створити словник СМ, який стане цінним цифровим джерелом для лінгвістів, літературознавців, психологів та інших дослідників, які цікавляться мовними та когнітивними аспектами метафорики.

Висновки до розділу 2

Поняття синестезійної метафори є полімодальним та міждисциплінарним, а отже, потребує інтегрованого підходу у виборі ефективних методів дослідження. У дисертації запропоновано поєднати алгоритми і процедури семантичного метафоричного моделювання з когнітивним інструментарієм, адже метафора загалом розуміється як ментальний й водночас мовний конструкт. Безпосередньо СМ дозволяють виявляти подібність між різними реаліями і застосовувати знання й досвід, отримані в одній сфері, для досягнення мети в іншій. Це означає, що метафоричні моделі закладені в самій поняттєвій системі людського розуму як певні ментальні схеми, які експлікуються в мовних структурах.

Тому методика вивчення метафоричного моделювання реалізує ідею побудови метафоричної моделі як структури свідомості носіїв мови і водночас

схеми вербалізації корелятивних в асоціативному плані понять.

Семантико-когнітивне метафоричне моделювання (Ю. В. Кравцова) передбачає побудову моделей метафоризації, що відображають національні стереотипи образного аналогового й асоціативного мислення етнокультурної спільноти або індивідуальні уявлення про світ носія мови на конкретному етапі історичного розвитку. Метафора як семантико-когнітивна модель – це регулярна схема вербалізації корелятивних в аналогово-асоціативному плані понять, яка зберігається у свідомості носіїв мови.

В основі комплексу процедур методики семантико-когнітивного моделювання звукосимволічних синестезійних метафор лежать такі послідовні дії:

– осмислення процесу метафоричного моделювання як схеми відображення фрагментів поетичної картини світу представників різних лінгвокультур;

– вибірка синестезійних метафор у віршованих текстах;

– таксономія синестезійних метафор;

– побудова метафоричних моделей як семантико-когнітивних конструктів;

– побудова інваріантних синестезійних метафоричних моделей;

– конструювання інваріантно-варіантних метафоричних моделей, де інваріант – це мегамодель, утворена її варіантами;

– характеристика звукосимволічної комбінаторики синестезійних метафор у віршованих текстах українських і грецьких поетів.

Для виявлення впливу когнітивних механізмів на інваріант-схему синестезійного метафоричного віршотворення у дисертації *розроблено* комплексну зіставно-типологічну методику з послідовними процедурами її застосування. На першому етапі *здійснено* механічний та автоматизований вибір синестезійних метафор із друкованих та оцифрованих українських та грецьких віршованих текстів кінця XIX – поч. XX ст. й *укладено* їх корпусний реєстр, загальною кількістю 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.).

На другому етапі за допомогою методу семантичного метафоричного моделювання *побудовано* інваріантно-варіантні моделі СМ у зіставлюваних мовах і *доведено* їх мультимодальний характер. Паралельно з цією процедурою *застосовано* метод когнітивного метафоричного моделювання для визначення когнітивних механізмів творення домінантних художніх образів, закодованих у символіці синестезійних метафор відповідної інваріантно-варіантної моделі.

На третьому етапі використано практики зіставно-типологічного методу й *установлено* типи універсальних й унікальних комбінацій механізмів творення варіантних СМ в українських та грецьких віршованих текстах. На четвертому – залучено *фоносемантичний метод* і *схарактеризовано* внутрішньомодельну комбінаторику звукосимволічної організації СМ, яка відображає не перехід між сенсорними сферами, а динаміку варіанта певної інваріантної моделі, підсилюючи або модифікуючи її образний потенціал.

На завершальному етапі *обчислено* кількісні показники СМ кожної інваріантної моделі у співвідношенні з частотністю когнітивних механізмів творення їх домінантних образів та звукосимволічної комбінаторики її варіантів.

На фінальному етапі з використанням експериментального методу комп'ютерної лексикографії (Lexopomy) на базі програми корпусного менеджера SketchEngine створено фрагмент словника синестезійних метафор (корпусу), який реалізується в рамках семантико-когнітивного макрополя із залученням додаткових полів (етимологічних довідок, ілюстративного матеріалу, озвучування та авторського тлумачення), а також із урахуванням даних, отриманих на попередніх етапах дослідження.

Комплексний підхід до зіставного аналізу синестезійної метафори як механізму формування полімодальної взаємодії органів чуття з людською перцепцією та когніцією сприятиме розкриттю універсальності явища синестезії, з одного боку, та виявленню унікальності звукової комбінаторики як результату відображення внутрішніх переживань та емоційного стану представників різних культур, з іншого.

РОЗДІЛ 3

ІНВАРІАНТНО-ВАРІАНТНІ МОДЕЛІ СИНЕСТЕЗІЙНИХ МЕТАФОР В УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ

кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

Синестезійна метафора – це когнітивно зумовлений міжмодальний конструкт, що утворюється в результаті проектування перцептивних характеристик однієї сенсорної модальності на іншу, формуючи нову інтегровану образну концептуальну структуру.

Синестезійна метафора за своєю природою є продуктом загальної теорії концептуальної інтеграції або теорії блендингу, яка активно почала розроблятися з середини 90-х років ХХ століття М. Тернером і Ж. Фоконьє [Fauconnier, 2009; Fauconnier, Turner, 1998, 2002; Turner, 2001, 2006, 2014; Turner, Fauconnier, 1995, 2000]. Автори цієї теорії пов'язують її положення з ідеями “бісоціації” (bisociation) Артура Кестлера “The Act of Creation” (Koestler, 1964). Новизна теорії концептуальної інтеграції є дуже важливою для аргументації процесу і результату творення синестезійних метафор. Згідно з ідеями теорії блендингу метафоризація не вичерпується проєкцією зі сфери-джерела у сферу-мішень, а включає формування змішаних ментальних просторів, що генерують смисли безпосередньо в самому процесі концептуальної інтеграції. М. Тернер і Ж. Фоконьє у процесі тривалих спостережень і ревізії їх початкових міркувань дійшли висновку про те, що односпрямована метафорична проєкція зі сфери-джерела в сферу-мішень є окремим випадком складнішого комплексу механізмів, для пояснення яких необхідно ввести в аналіз два проміжні простори (middle spaces). Як результат, було запропоновано чотири ментальні простори: два вихідні простори, загальний простір і змішаний простір (blended space), або бленд (blend).

Загальний простір містить абстрактні елементи (схеми, ознаки), властиві обом вихідним просторам, тобто виступає основою для метафоризації на абстрактному рівні.

У бленді змішуються деталі вихідних просторів й утворюється **якісно нова мультимодальна концептуальна структура** (у даному разі мультимодальна синестезійна метафора), яка більше не залежить від вихідних просторів і має власні потенції до подальшого розвитку.

У віршотворенні українських та грецьких поетів кінця ХІХ – початку ХХ ст. така метафорика забезпечує високий ступінь сенсорної інтеграції й виступає засобом концептуалізації емоційного досвіду через взаємодію зорових, слухових, тактильних, ольфакторних, смакових, температурних та соматичних модальностей. Її організація поєднує лінгвокогнітивні механізми (асоціативне зближення, семантичне перенесення, крос-модальну інтеграцію, ментальне відображення, концептуальний блендинг) з фоносемантичними маркерами віршованих текстів (евфонія, звуко символізм, звуконаслідування), що забезпечують іконічний, емоційно-оцінний та символічний ефекти.

Для комплексного зіставлення синестезійних метафор (як ішлося у розділі 2 дис.) пропонується двоступеневий підхід, який передбачає розмежування інваріантно-варіантних моделей їхньої реалізації у віршованому тексті. Модель розуміємо як узагальнений інваріант, що поєднує у собі **сенсорне між-мультимодальне перенесення** типу *джерело → ціль*, наприклад: *зір → слух, слух → дотик, зір → дотик, ольфакторика → зір* тощо) та **когнітивний механізм**, який забезпечує перенесення між модальностями (*асоціативна синтеза, семантичне перенесення, крос-модальна інтеграція, ментальне відображення, концептуальний блендинг* та ін.). На цьому рівні фіксується абстрактна схема / модель міжмодального зіставлення без урахування його функціональної чи культурної специфіки. У цій моделі визначаємо конкретизовану / варіантну форму синестезійної моделі за доміантним образом, на який проектується головна синестезійна метафора (*природа, космос, місто, людина, механічний простір* тощо). Додатково він зумовлений такими параметрами: *композиційно-функційними* (іконічність, звукопис, символічність, емоційна експресія, наративність), *структурними* (бі-, три- чи полі-модальні комплекси, що демонструють рівень інтеграції сенсорних

доменів), а також *національно-культурними* (традиційні мотиви, семіотичні коди, естетичні пріоритети, авторський стиль). Таким чином, тип фіксує як символічний образ, так і спосіб його розгортання у тексті, поєднуючи універсальні й культурно-специфічні риси символістської поезики (індивідуально-авторські особливості).

У межах запропонованої моделі (рис. 3.1) сенсорні модальності визначають напрямок мультимодального перенесення, когнітивний механізм виступає способом його формування, тоді як фоносемантичні маркери (евфонія, звукова символіка, звуконаслідування) вказують на ступінь іконічного підсилення образу.

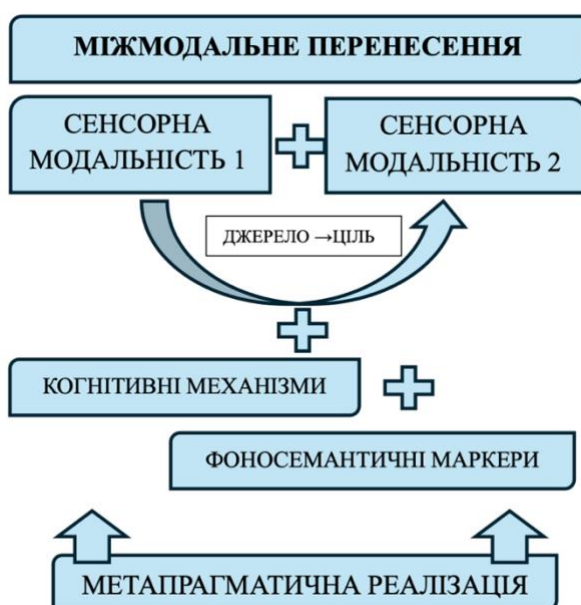


Рис. 3.1 Схема побудови моделі СМ

Завершальним рівнем є метапрагматична реалізація, що відображає устрій моделі в конкретному культурно-авторському тексті, враховуючи національно-семіотичні коди, стильову течію, індивідуально-авторську поезику, а також прагматичні функції образу у структурі тексту. Завдяки такій організації кожна синестезійна метафора може бути описана як поєднання міжмодального

перенесення та когнітивного механізму (наприклад: зір → слух + крос-модальна інтеграція), а також як метапрагматична реалізація, що репрезентує цю модель у певному функційно-композиційному та культурному контексті української й грецької поезики кінця XIX – початку XX ст.

Такий підхід дозволяє пояснити функції синестезійної метафорики: іконічну (через звукопис і евфонію), емоційно-оцінну (через посилення експресії й передачу суб'єктивних станів), символічну (через актуалізацію культурних кодів і мотивів) та наративно-композиційну (через ритмо-інтонаційну організацію вірша). Саме в поезії українських та грецьких символістів ці функції реалізуються найбільш системно, оскільки поезика модернізму орієнтувалася на суб'єктивізацію сприйняття, заглиблення в індивідуальне відчуття світу й водночас на універсалізацію художнього образу.

3.1 Інваріантна візуально-акустична модель синестезійних метафор та її варіанти

У віршованих текстах українського символізму кінця XIX – початку XX століття особливо характерною виявилася модель синестезійної метафори, що поєднує **зорові та слухові враження**. Наведена Таблиця 3.1.1 репрезентує кількісні показники та частотність уживання синестезійних моделей типу “зір → слух” в українських і грецьких віршованих текстах. Представлено не лише абсолютні значення, але й відносні (%) у межах моделі, усього реєстру відібраних прикладів та кожної окремої мови, що дозволяє простежити домінування когнітивних механізмів і образних варіантів творення синестезійних метафор.

Таблиця 3.1.1

**Когнітивні механізми творення візуально-акустичної моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (200)	% від усіх (500)	% усередині мови
Зір → Слух	Космічний	Українська	крос-модальна інтеграція; концептуальний блендинг	29	14.5%	5.8%	25%
Зір → Слух	Антропоморфний	Українська	асоціативна синтеза	23	11.5%	4.6%	19.8%
Зір → Слух	Природний	Українська	асоціативна синтеза;	18	9%	3.6%	15.5%
Зір → Слух	Урбаністичний	Українська	семантичне перенесення	17	8.5%	3.4%	14.7%
Зір → Слух	Природний	Українська	семантичне перенесення (краса→звук)	17	8.5%	3.4%	14.7%
Зір → Слух	Природньо-антропоморфний; антропоморфно-урбаністичний	Українська	концептуальний блендинг	12	6%	2.4%	10.3%
Зір → Слух	Космічний (універсальний)	Грецька	крос-модальна інтеграція	24	12%	4.8%	28.6%
Зір → Слух	Космічний (сакральний)	Грецька	концептуальний блендинг; семантичне перенесення	24	12%	4.8%	28.6%
Зір → Слух	Антропоморфний/естетичний	Грецька	семантичне перенесення	15	7.5%	3%	17.9%
Зір → Слух	Урбаністичний (гомін міста)	Грецька	семантичне перенесення	12	6%	2.4%	14.3%
Зір → Слух	Природний/аніمالістичний	Грецька	асоціативна синтеза	9	4.5%	1.8%	10.7%

Візуально-акустична модель, побудована за принципом проєкції характеристик однієї сенсорної модальності на іншу, відіграє ключову роль у формуванні поліфонічної образності символістської поезики. Вона забезпечує не лише ефект підвищеної експресії, а й створює ілюзію багатоканального сприйняття, де звук набуває візуальної форми, а колір чи світло переходить в акустичний вимір та навпаки.

У творчості Олександра Олеся спостерігаємо синестезійне поєднання у вірші *“З журбою радість обнялась...”*, а саме рядок *“В сльозах, як в жемчугах, мій сміх”* демонструє, як акустичне явище (сміх) отримує візуальний еквівалент (*“сльози як перли”*), що активує когнітивний механізм асоціативної синтези: звук накладається на образ світла та блиску, створюючи контрастну амбівалентність між радістю та болем. У структурі цієї метафори виявляється також фоносемантичний ефект, адже звук *“сміху”* підсилюється за рахунок візуального мерехтіння *“жемчугів”*, що вносить іконічний відтінок у передачу емоційного стану. В іншій поезії Олеся *“Чари ночі”* зустрічаємо низку складних сенсорних інтеграцій. Зокрема, образ *“сміються, плачуть солов’ї, і б’ють піснями в груди”* демонструє, як звук перетворюється на тілесно відчутний удар. Хоча домінує акустично-соматична модель, її структура тісно пов’язана з візуальною семантикою ночі, світла й тіней, що формує полікомпонентну синестезію. Когнітивний механізм крос-модальної інтеграції забезпечує злиття слухових і зорових сигналів в єдину емоційно забарвлену картину.

У поетичній практиці Миколи Вороного візуально-акустичні метафори знаходимо у вірші *“Серце музики”*, *“Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заміло навіки... Яка краса! Усе життя, В акорди перелить..”* в якому музика метафорично наділяється образом серця, яке *“б’ється”, “боліє”, “розривається”*. Тут акустичний феномен (ритм, спів) втілюється у соматичній моделі, проте у строфі: *“О, віщий спів, натхненний спів! Яка в ньому краса!”* реалізується саме візуально-акустична проєкція: звук набуває естетичної ознаки *“краси”*, що у своїй основі є

візуальною категорією. Когнітивний механізм семантичного перенесення значення *“краси”* поширює із зорової сфери на акустичну. У вірші *“Серце музики”* акустичний феномен ритму й співу трансформується у соматичну модель через метафорику серця, що *“б’ється”* і *“боліє”*, але в строфі *“О, віщий спів, натхненний спів! Яка в ньому краса!”* актуалізується візуально-акустична проєкція, де категорія краси переноситься із зорової сфери на звук. Ще яскравіше цю модель простежуємо у вірші *“Зорі – очі”*: *“Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...”*. Зорові образи (*“світло”*, *“промені”*, *“зорі”*) з’єднані з дієсловами, що позначають рух і звучання (*“лийте”*, *“сійте”*, *“вийте”*). Тут задіяний механізм концептуального блендингу: зорі як джерело світла перетворюються на динамічну субстанцію, що має й акустичні конотації (*“вийте”*), і візуальні (*“барвисті”* сни). У межах одного віршованого тексту можливе поєднання кількох моделей або ж поступовий перехід від однієї до іншої. Це свідчить про багатовимірність символістської образності та гнучкість когнітивних механізмів. У поезії *“Зорі – очі”* зоряні візуальні образи (*“світло”*, *“промені”*) поєднуються з дієсловами руху й звучання (*“лийте”*, *“сійте”*, *“вийте”*), що демонструє механізм концептуального блендингу: зорі стають джерелом і світла, і звука, а зорове й акустичне інтегрується в єдиний образ. Таким чином, межі між моделями є проникними, і саме ця взаємодія створює складну багатопланову семантику символістського віршованого тексту.

У вірші Миколи Вороного *“Зоряне небо”* наявний виразний приклад злиття зірок і музики: *“Хмуряться сплукані зорі, співаючи псалом”*. Зірки, що належать до сфери зорового, наділяються акустичною характеристикою *“співом”*, а через метафоричну персоніфікацію небесні світила зображуються як істоти, здатні до голосу. Фоносемантично повтор [с] у *“сплукані”*, *“співаючи”*, *“псалом”* створює шепітну мелодику, яка ніби імітує тихе звучання космічного псалму. На метапрагматичному рівні цей образ виконує функцію сакралізації, зоряне небо постає не просто фоном, а активним учасником духовного співу. У тому ж вірші рядки: *“Вслуханий в тишу величну, чую: десь кулет, крає музику*

сферичну, розгойданих планет" передають візуальний космічний простір ("*планети*") як музику в поєднанні з різким звуком кулемета, який асоціюється із земною реальністю, що вривається в небесну гармонію завдяки контрастній суперпозиції та просторовій метафорі. На фоносемантичному рівні заспокійлива звукова форма [с], [ш], [ч] преривається різким [к] у "*крає*", "*кулемет*"), [р], [з], дублюючи ударний ефект. На прагматичному рівні образ підкреслює трагічний дисонанс доби, зорі тихо співають, але їхній спів перервано зброєю.

У поезії "*Старе місто*" зоровий образ туману постає в поєднанні з акустичним відлунням: "*Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани...*". Зоровий феномен туману отримує акустичне забарвлення завдяки повторів дієслова "*сунуться*". Фоносемантично нагромадження приголосних [с], [н] формує ефект шурхоту, нагадуючи шум повільного зсуву туманних валів. На метапрагматичному рівні ця синестезія вказує на атмосферу урбаністичної пригніченості, місто ніби поглинається безмовним, але чутним тягарем. У цьому вірші розгортається полікомпонентний образ, де зоровий мотив туману й хмари постає у вигляді антропоморфного козака, а далі трансформується в зооморфне порівняння з птахом. У рядках "*Стоїть, поглядає мов сич дідуган, чолом похилився*" туманна постать козака поєднується з образом нічного птаха, що додає не лише зорової, а й акустичної перспективи. Образ "*сич*" активує слуховий код нічного крику, тоді як фонетичний повтор свистячих приголосних [с] у "*сич*", "*старезний*" формує шепотливу, тягучу інтонацію. Завдяки такому концептуальному блендингу візуальний силует зливається з голосом нічного птаха, утворюючи багатопланову структуру, де хмара-туман стає тілесною постаттю, а ця постать водночас звучить. На метапрагматичному рівні така полікомпонентність актуалізує простір міста як місце, де історичні постаті народної пам'яті перетворюються на живі голоси-примари.

У поезії "*Весняні елегії*" простежуємо ще один різновид візуально-акустичної синестезії: "*Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки*

зриваючи на ніч", в якому візуальний образ квітів і листя поєднується з акустичним ефектом "шепотіння". Фоносемантична домінанта шиплячих [ш], [ч] передає звук шелестіння, який одночасно є і шепотом. Таким чином, у поезії Миколи Вороного візуально-акустична модель реалізується у чотирьох основних образних типах: *космічний* (зорі та космос як музика); *природний* (квіти, листя, тумани як голоси чи шелест); *урбаністичний* (міський пейзаж як глухий шум); *антропоморфний* (силуети постатей, що "говорять" через образи птахів чи примар). У всіх випадках іконічна фоносемантика дублює сенсорний перехід, а на метапрагматичному рівні формується специфічна картина світу, де кожна видима річ одночасно звучить. Це відповідає світовідчуттю початку ХХ століття, що прагнуло синтезу мистецтв і багатоканального сприйняття буття.

У поезії Миколи Вороного візуально-акустична модель виявляється у кількох типах образів. Космічний різновид реалізується у змалюванні зоряного неба, де світло і музика сфер поєднані у спільному відчутті гармонії. Природний тип спирається на образи квітів, листя чи туманів, що сприймаються як голоси або шелест, які оживлюють картину природи. Урбаністичний виявляється у зображенні міського пейзажу, зануреного у глухий шум, який передає тягар і монотонність міста. Антропоморфний тип постає у силуетах постатей, що набувають здатності говорити через метафори птахів або примар, поєднуючи зорову фіксацію з акустичним звучанням..

Поетика Григорія Чупринки також засвідчує активне використання візуально-акустичної моделі. У вірші "Глянь їй в очі!.." образ очей уподібнюється до водної поверхні: "мов озера, обгорнули". Це порівняння, попри очевидну зорову основу, містить акустичну імплікацію ("озеро" як простір шуму й руху води). У тій самій поезії зустрічається образ: "огоньки – небесні зорі, загорілися в безоднях", де зорі мають світлову природу, але водночас передають і "шумність" вогню, що створює синестезію зорового та акустичного.

У творах Павла Тичини візуально-акустична модель набуває особливої сили завдяки музикальності його поезії. У вірші "Арфами, арфами..." сам

заголовок відразу апелює до акустичної модальності, але далі ця звукова семантика підкріплюється кольоровими та світловими образами. Наприклад, у рядках *“Золотими, голубими обіймами обнялися дві зорі”* поєднання кольору (*“золоті”, “голубі”*) з музичним образом *“арфами”* утворює розгорнуту систему візуально-акустичних відповідників. Застосований когнітивний механізм (ментальне відображення), завдяки якому музичний інструмент метафорично *“забарвлюється”* у певні кольори. Фоносемантичні маркери у візуально-акустичних моделях виступають важливим підсилювачем образності. Евфонія у віршах П. Тичини (*“арфами, арфами...”*), алітерації у поезіях М. Вороного (*“сяйте, зорі! Сяйте, чисті!”*) або звукопис у рядках Г. Чупринки створюють ефект додаткової акустичної *“візуалізації”*.

Звуковий маркер вірша сам по собі набуває зорового виміру, що ще більше підкреслює синестезійність метафори. З огляду на метапрагматичну реалізацію, візуально-акустичні моделі в українській символістській поезії виконують кілька функцій. По-перше, вони забезпечують іконічність образу, адже поєднання звуку й кольору дозволяє створити максимально наочний ефект (сміх як блиск перлів). По-друге, вони виконують емоційно-оцінну функцію: перенесення зорових характеристик на звук підсилює емоційну амплітуду, переводить інтимне відчуття у сферу загальнозначимого. По-третє, вони набувають символічного виміру: зорі, колір, музика стають культурними кодами, які відсилають до універсальних образів гармонії, світла, краси. І, нарешті, по-четверте, вони виконують композиційно-нарративну функцію, адже саме завдяки їх повторюваності вибудовується ритмо-інтонаційна структура символістського тексту.

Узагальнюючи, можна припустити, що в українській поетичній традиції кінця XIX – початку XX століття візуально-акустичні метафори стали смисловим інструментом символістського образотворення. Вони функціонують не як випадкові стилістичні ефекти, а як когнітивні моделі, які інтегрують звук і світло, колір і голос, забезпечуючи складну репрезентацію емоційного та духовного досвіду. У цьому полягає їхня універсальна цінність як для

індивідуальних авторських стилів (О. Олесь, М. Вороний, П. Тичина, Г. Чупринка), так і для національної символістської традиції загалом.

У грецькій поетичній традиції межі ХІХ–ХХ століть візуально-акустична модель також є одним із смислоутворювальних когнітивних утворень символістської експресії. Синестезійні поєднання світла й звуку, кольору та голосу, сядва й мелодії функціонують не лише як стилістичні ефекти, але й як когнітивні механізми, які структурують бачення світу в грецькій поезії.

У творчості Костиса Паламаса цей тип метафори реалізується з особливою інтенсивністю. У вірші “Ύμνος” у рядках “Εξω από τους δρόμους των αστόχαστων, λειτουργός και ψάλτης ορφικός, έναν ύμνο ξαναφέρνω μιας λατρείας πανάρχαιας προς το φως...” актуалізується візуально-акустична модель синестезійної метафори, побудована на взаємодії слухової та зорової модальностей. Акустичний компонент образу представлений лексемами ψάλτης (‘співець’) та ύμνος (‘гімн’, сакральний спів), які репрезентують сферу звучання й ритуального співу. Візуальний компонент формує образ φως (‘світло’), що в символістській поезиці постає знаком духовного одкровення та трансцендентної істини. Унаслідок цього поєднання гімн, який виконує орфічний співець, спрямовується до світла і набуває зорової образності. Таким чином, у межах візуально-акустичної моделі звук сакрального співу символічно трансформується у світловий образ, створюючи ефект полімодального сприйняття та підсилюючи сакральномістичний характер поетичного вислову. У результаті дії когнітивного механізму концептуального блендингу дві різні модальності інтегруються в нову семантичну якість, іншими словами, звук набуває сакрального, світлотворчого виміру.

У поезії “Εσπερινός” Ламбрoса Порφίραcа в рядках: “Μὲ τ’ ἅγιο φῶς, ἀχνόφεγγο στεφάνι του, μὲ τὰ θεϊκὰ, χαμηλωμένα μάτια... Καὶ τὰ ξερόφυλλα τοῦ στρώνουνε χρυσὰ χαλιὰ στὰ ἔρμα μονοπάτια...” актуалізується візуальний компонент, репрезентований образами ἅγιο φῶς (‘святе світло’), ἀχνόφεγγο στεφάνι (‘тьмяносяйний вінець’), χρυσὰ χαλιὰ (‘золоті килими’), що створюють картину освітленого простору та сакральної появи. Водночас у рядках “Δέονται

σιωπηλά... Κι ἄρῳὰ τὰ σήμαντρα πονετικὰ κι αὐτὰ σιγῶσημαίνουιν” вводиться акустичний компонент, виражений лексемами σήμαντρα (‘дзвони’) та σιγῶσημαίνουιν (‘тихо дзвонять’), які передають приглушене звучання церковного передзвону. У результаті поєднання цих модальностей формується єдиний синестезійний образ сакрального явлення, де зорові образи світла й золотавого простору взаємодіють із тихим звучанням дзвонів. У межах візуально-акустичної моделі синестезійної метафори світло ніби озвучує появу божественної постаті, тоді як дзвін, у свою чергу, підсилює візуальне сприйняття сцени, створюючи ефект полімодального, одночасно зорово-слухового переживання сакрального моменту.

Ангіолос Сікеліанос, розвиваючи символістську парадигму у своїх ранніх поезіях, активно використовував образи, де звук набуває кольору або світло виявляє ритмічність, наприклад, “*ἡ φωνή του φωτός*” (“голос світла”), де сенсорний шлях іде від зору до слуху, тобто світло постає як джерело мелодії. Це приклад кросмодальної інтеграції, адже дві модальності (світло і звук) зливаються у неподільну цілісність. Метафорика Сікеліаноса ґрунтується на універсалістських ідеях гармонії космосу, що особливо актуалізує символічну функцію таких метафор. Фоносемантичні маркери у грецьких текстах (евфонія, ритмічна організація) відіграють значну роль у підсиленні сенсорних модальностей (акустичної та візуальної). Звуковий ряд стає носієм світлових характеристик, формуючи ефект “музичного світла”. З погляду метапрагматичної реалізації візуально-акустичні моделі в грецькій символістській поезії виконують такі функції: іконічну, оскільки через поєднання кольору і звуку створюється максимально відчутна сенсорна картина; символічну, адже “золотий звук” чи “срібний голос” відсилають до культурних кодів світла, чистоти, божественного; емоційно-оцінну, бо поєднання блиску і голосу передає внутрішню велич або ніжність; композиційно-нарративну, оскільки саме такі образи структурують символістський вірш як поліфонічну цілість.

У грецькій візуально-акустичній моделі межі XIX–XX століть виразно

простежуються чотири основні образні типи, що формують її поетичний профіль. *Урбаністичний* тип особливо відчутний у Костиса Паламаса, наприклад, у поемі "Γύριζε", де місто постає як концентрований простір гомону і публічних вигуків. Візуальний образ вулиць і площ зливається зі звуковим шумом натовпу, що передає атмосферу напруженого громадського життя. *Антропоморфний* тип будується на персоніфікації природи і космосу. У поезії "Τὸ καλοκαίρι" Паламас пише "ἡ φύσις ὅλη σὰν μιὰ μητέρα μᾶς καρτερᾶ", де природа осмислюється як мати, яка має власний голос і звернення. Подібна логіка діє й у вірші "Ἀνατολή", де світанок набуває людських рис і емоційної тональності. *Космічний* тип заснований на синестезійному поєднанні зірок, світла і мелодії. У Паламаса зустрічаємо формулу "Ὁ κόσμος λάμπει σὰν ἓνα ἄστέρι", де зорова велич космосу посилена відчуттям гармонії сфер, а в Ангіолоса Сікеліаноса уявлення "ἡ φωνή τοῦ φωτός" інтегрує сяйво і звук у неподільну сенсорну єдність. *Природний (аніمالістичний)* тип пов'язаний із мотивами вітру, саду, пташиного співу й ярмаркового простору. У "Τὸ καλοκαίρι" Паламаса "φωνούλες γέλια φέρνει τ' ἀγέρι", у "Ὅσο περνᾶν τὰ χρόνια μου" звучить мотив співу солов'їв ("μοῦ κελαηδοῦν ἀηδόνια"), а у вірші "Τὸ πανηγύρι στὰ σπάρτα" зоровий образ квітів і жнив посилюється уявним гуркітом святкового натовпу.

В обох національних традиціях візуально-акустична модель виконує системо- і смислотворчу функцію для поезики символізму. Вона забезпечує образотворчу багатоканальність, де звук і колір функціонують як взаємодоповнювальні знаки. Проте між українською та грецькою поезією існують суттєві відмінності. В українських текстах (О. Олесь, М. Вороний, П. Тичина) домінує емоційно-експресивний вимір: синестезійні поєднання слугують передусім для передачі індивідуального почуття, суб'єктивного відчуття та передачі власної картини світу: "Сміх у сльозах, як в жемчугах", "зорі, що віють снами" – це приклади внутрішньо-психологічного моделювання світу. У центрі уваги особистісне відчуття, підкреслене фоносемантичними маркерами (звукопис, алітерації, евфонія). У грецькій поезії

(Паламас, Порфірас, Сікеліанос) натомість переважає символічно-сакральний аспект: звук і колір слугують репрезентацією універсальних категорій світла, гармонії, божественного одкровення. “Золотий звук”, “срібний голос” чи “голос світла” апелюють не лише до емоцій, а й до культурних кодів античної та християнської традицій, у яких світло постає образом істини, краси й вищого буття.

Таким чином, спільним є сам принцип когнітивної інтеграції візуальних та акустичних модальностей, але відмінним виступає культурно-поетичний профіль: в українській поезії психологізація й емоційність, у Греції – сакралізація та універсалізація. Обидві традиції, однак, демонструють, що саме візуально-акустична модель домінує у символістській естетиці, віддзеркалюючи як індивідуальне, так і колективне уявлення про гармонію світу.

3.2 Інваріантна візуально-смакова модель синестезійних метафор та її варіанти

У віршованих текстах українського символізму початку ХХ століття другою за кількісними показниками є візуально-смакова модель, що ґрунтується на перенесенні характеристик видимого світу у сферу тілесно-смакового досвіду. Завдяки цьому візуально-смакова синестезія наділяє образи підвищеною інтенсивністю, викликаючи ілюзію багатоканального сприйняття, де світло, колір і краса набувають ознак вина, меду (смакових модальних характеристик) тощо.

У поетичній практиці Олександра Олеся візуально-смакова модель постає з особливою інтенсивністю. У вірші *"Чари ночі"* (рядки *"Лови летючу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся..."*) абстрактний зоровий образ миті переходить у площину смаково-споживчої дії *"впивайся"*. Тут задіяний механізм крос-модальної інтеграції, коли естетична краса ночі осмислюється через аналогію з напоєм, що викликає відчуття сп'яніння й насолоди. Фоносемантичні маркери, зокрема протяжні голосні [и], [а] у *"впивайся"* у

поєднанні з приголосними [м], [л], [в] у "хмелій", "лови", створюють відчуття плавного руху, який нагадує подих чи ковток. Це забезпечує іконічний ефект, коли звучання імітує саму дію споживання. На метапрагматичному рівні імперативи "лови", "впивайся" задають нормативну установку на перехід від споглядання краси до її тілесного "куштування"(смакування).

Іншим прикладом є образ "бенкет весна справляє", в якому візуальний феномен весни постає у формі смакового образу застілля, тобто використано механізм асоціативної синтези картини розквітання природи через уподібнення до святкового столу. Фонетична структура слова "бенкет весна справляє" із твердими приголосними підсилює ритмічність, ніби постукування келихів. Таким чином, весна не лише видима, а й "їстівна", і норма поведінки ліричного "я" полягає у тому, щоб приєднатися до цього "частування". У рядках "І сміло йди під дзвін чарок, з вогнем, з піснями в гості, на свято радісне квіток, кохання, снів і млости" знову спрацьовує сценарна конвергенція: візуальний образ квітів переводиться у смаково-питний простір (чарки, дзвін скла). Ономатопоетичний кластер [дз], [в], [н] імітує передзвін, акустично дублюючи процес смакового пиття. На метапрагматичному рівні формується вимога не лише милуватися квітами, але й "інкорпорувати" їх у власний досвід, пити красу як вино.

Таблиця 3.2.1

Когнітивні механізми творення візуально-смакової моделі синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Зір → Смак	Ритуальний	Українська	концептуальний блендинг	14	14%	2.8%	24.1%
Зір → Смак	Соматичний	Українська	асоціативна інтеграція	13	13%	2.6%	22.4%
Зір → Смак	Антропоморфний	Українська	крос-модальна інтеграція	12	12%	2.4%	20.7%
Зір → Смак	Ритуальний	Українська	асоціативна синтеза	10	10%	2%	17.2%
Зір → Смак	Природний	Українська	міжмодальна інтеграція; метафоричне перенесення смакової ознаки на зоровий феномен	9	9%	1.8%	15.5%
Зір → Смак	Природньо-антропоморфний	Грецька	крос-модальна інтеграція	12	12%	2.4%	28.6%
Зір → Смак	Екзистенційний	Грецька	семантичне перенесення;	11	11%	2.2%	26.2%
Зір → Смак	Естетичний	Грецька	крос-модальна інтеграція; концептуальна метафора	10	10%	2%	23.8%
Зір → Смак	Антропоморфний	Грецька	концептуальний блендинг	9	9%	1.8%	21.4%

У вірші *“Італійська ніч підкралась”* створено образ *“розлила солодкий чай”*. Ніч, спершу окреслена у візуальній перспективі, постає як солодкий напій, а когнітивний механізм модальної інтеграції забезпечує перенесення смакової ознаки "солодкий" на атмосферу темряви. Алітерації на [л], [д], [ч] створюють враження тягучості, ніби сиропу. На прагматичному рівні ніч постає як активний *“постачальник напою”*, а ліричний герой зображений як пасивний дегустатор.

Микола Вороний у поезії *“Краса”* створює образ *“Красою душу напоїть”*, де реалізується синестезійна метафора естетичне сприйняття як питво: візуальна категорія краси трансформується у смакову рідину, що смакується душею. Голосні [а], [о], [у] у рядку імітують рух ковтка, а на метапрагматичному рівні цей образ стає нормативною установкою, за якою правильне ставлення до краси полягає не у спогляданні, а у глибинному переживанні її душею.

У Михайла Драй-Хмари бачимо розгорнуту динаміку: *“Напившись, запрягаю коні в шори... летить у голубі простори”*. Смаково-соматична дія "напившись" є екзистенційним тригером, що запускає подальший рух у зоровий простір, який стає домінантним. Когнітивний механізм асоціативної інтеграції реалізується у тому, що смаковий досвід переходить у візуальне розгортання. Вибухові приголосні [п], [т], [к] створюють ефект ударності, який імітує як момент ковтка, так і старт дії. На метапрагматичному рівні акт пиття перетворюється на сюжетотворчий імпульс, адже воно відкриває шлях до іншої, візуально означеної реальності. Особливої ваги цей образ набуває в українському культурному контексті, адже напої (зокрема й горілка) здавна були складовою частиною обрядової та фольклорної традиції: від весільних тостів до поминальних обрядів. Ідеться не про пияцтво, а про символічну присутність "чарки" як артефакту, що маркує зміну станів, перехідні моменти життя. У поетичній мові ця традиція відлунює у синестезійних метафорах, де смакове й тілесне сприйняття стає кодом трансформації й оновлення. Фоносемантичний аспект у цьому випадку підсилює тілесність: милозвучність,

алітерації та оноματοпея імітують сам процес пиття чи застілля, роблячи смаковий досвід відчутним на слух. Отже, візуально-смакова модель у поезії українських символістів виконує кілька функцій: іконічну (звуки й ритм дублюють смаковий досвід), емоційно-оцінну (пиття й хмільність символізують насолоду красою), символічну (вино, чарка чи бенкет як культурний код гармонії й повноти життя), композиційно-нарративну (візуально-смакова дія стає поштовхом для зміни сцен і станів).

Таким чином, у національній поетичній традиції початку ХХ століття ці синестезійні метафори становлять когнітивну модель переживання краси, де зір і смак інтегруються в єдине відчуття тілесно-емоційної участі у світі.

У віршотворенні грецьких поетів кінця ХІХ – початку ХХ століття візуально-смакові синестезії так само формують онтологічну основу образності, проте їхнє функціональне спрямування тяжіє до культурно-символічного та екзистенційного осмислення. Якщо в українській традиції “смакування краси” постає як індивідуальне тілесно-емоційне переживання, то у греків воно часто накладається на колективний культурний код, перегукуючись із античною антиномією “солодкого” та “гіркового”.

Так, у поезії Костиса Паламаса створений образ “*πικρό φως*” (“*гірке світло*”) у віршованому тексті “*Η Ελιά*” (“*Олива*”), сенсорна модальність зору (φως, “світло”) отримує смакову характеристику (πικρό, “гірке”). Когнітивний механізм семантичного перенесення проєктує смакову якість на зоровий феномен. Рядки “*Δεν είμ’ ολόξανθη, μοσχάτη τριανταφυλλιά ή κιτριά: θαμπώνω της ψυχής το μάτι, για τ’ άλλα μάτια είμαι γριά. Δε μ’ έχει αηδόνι ερωμένη, μ’ αγάπησε μία θεά: είμ’ η ελιά η τιμημένη*”... та “*Εδώ στον ίσκιο μ’ αποκάτου ήρθ’ ο Χριστός ν’ αναπαυθεί, κι ακούστηκ’ η γλυκιά λαλιά του λίγο προτού να σταυρωθεί: το δάκρυ του, δροσιά αγιασμένη, έχει στη ρίζα μου χυθεί: είμ’ η ελιά η τιμημένη*”. У наведених рядках поет формує узагальнений символічний образ оливи, що в грецькій культурній традиції має не лише природне, а й сакральне значення та водночас пов’язаний із повсякденним життям і кулінарною культурою. У фрагменті “*Δεν είμ’ ολόξανθη, μοσχάτη τριανταφυλλιά ή κιτριά... είμ’ η ελιά η τιμημένη*”

актуалізується передусім візуальний образ оливкового дерева, яке постає не через декоративну красу, а через свою внутрішню цінність і життєдайну силу. Попри зовнішню стриманість і навіть старість (για τ' άλλα μάτια είμαι γριά), олива залишається плодоносною, що підкреслює її сталість і безперервність життєвого циклу: і молоде, і старе дерево продовжує давати плоди. Така образна паралель підсилює символіку оливи як знака витривалості, благословення та достатку. Цей символічний образ поглиблюється у наступному фрагменті: “Εδώ στον ίσκιο μ' αλοκάτου ήρθ' ο Χριστός ν' αναλαυθεί...”, де оливкове дерево постає місцем сакральної присутності. Візуальний образ дерева, під тінню якого відпочиває Христос, поєднується з акустичним образом Його мовлення (“η γλυκιά λαλιά του” (солодкий голос / мовлення). У результаті виникає цілісний художній образ, у якому сакральна постать Христа, тиша природного простору й звучання Його лагідного слова інтегруються навколо символу оливи. Таким чином, візуальний образ дерева та плоду оливи, що має глибоке культурне й релігійне значення, поєднується з акустичним образом мовлення, формуючи багатовимірну символічну картину, де олива постає знаком духовного благословення, життєдайності та гармонії.

На рівні фоносемантики повтор приголосного [κ] справляє враження жорсткості та болісності, тоді як метапрагматична реалізація пов'язана з екзистенційною оцінкою: світло, яке традиційно символізує життя та істину, постає як нестерпне й обтяжене стражданням. У такий спосіб поет розгортає опозицію між уявленням про світло як благо та світло як біль, що має глибинне коріння в античній трагедійній традиції. Інший приклад у Паламаса знаходимо в рядках, де він говорить про *“γλυκό χρώμα”* (*“солодкий колір”*). У цій конструкції візуальний об'єкт *“колір”* отримує смакову характеристику *“солодкий”*. Когнітивний механізм кросмодальної інтеграції дозволяє осмислити колір як щось, що *“смакується”*, подібно до напою чи страви. Фоносемантична організація, побудована на плавних сонорних [λ] і голосних [υ], [ο], формує враження м'якості та милозвучної солодкості. Метапрагматично ця синестезійна метафора символізує ідеал естетичної

гармонії: краса не лише видима, а й тілесно-відчутна, вона перетворюється на об'єкт насолоди, яку можна "скуштувати".

У поезії Ламброса Порфіраса знаходимо образ *"γλυκιά θωριά"* ("солодкий вигляд"). Тут поєднано сенсорні модальності зору ("вигляд") і смаку ("солодкий"). Когнітивний механізм синестезійної інтеграції посилює емоційно-оцінний аспект візуального сприйняття. Фоносемантичний ефект забезпечують асонанси [ι] та пом'якшений приголосний [λ], що створюють відчуття ніжності та мелодійності. Метапрагматично *"солодкий вигляд"* функціонує як культурно значуща формула: це не лише індивідуальне відчуття, а й усталена естетична категорія, яка кодує красу та чуттєву привабливість у межах грецької традиції. Варто згадати і поетичний образ *"γλυκιά χαράματα"* ("солодкі світанки"), де зорова модальність "світанки" отримує смакову характеристику "солодкі". Когнітивний механізм тут виявляється у кросмодальній інтеграції "початок дня = питво радості". На рівні фоносемантики милозвучна алітерація [χ] [γ] і відкритий голосний [α] створюють ритм м'якого розгортання, тоді як метапрагматично ця метафора передає нормативне послання: світанок розуміється як частування життям, яке необхідно "смакувати".

Отже, у грецькій поезії візуально-смакова модель реалізується через культурну опозиційну символіку "солодкого" та "гіркого", що апелює як до античної трагедійної традиції (гірке як код страждання), так і до архаїчної естетики насолоди (солодке як код краси, гармонії, духовного піднесення). Фоносемантичні засоби, серед яких асонанси, милозвучність та повтори, підсилюють тілесно-емоційний вимір метафор, відтворюючи відчуття смакування на акустичному рівні. У метапрагматичному плані вони конструюють модель правильного читання: красу необхідно не лише споглядати, а й "куштувати", занурюючи її у власний досвід. Якщо українська символістська традиція тяжіє до психологізації та індивідуального емоційного досвіду, то грецька – надає перевагу універсальним культурним кодам, які інтегрують тілесність і колективну символіку.

У поетичній мові кінця XIX – початку XX століття візуально-смакова модель постає як одна з найпродуктивніших форм синестезійної образності. В українській символістській традиції (Олександр Олесь, Микола Вороний, Михайло Драй-Хмара) вона набуває тілесно-емоційного характеру: краса сприймається як питво чи частування, а зорові феномени інтегруються зі смаковими у п'яних метафорах, що підкреслюють інтенсивність індивідуального переживання. У грецькій поезії (Костис Паламас, Ламброс Порфірас) ця модель реалізується на символічно-культурному рівні: смакова семантика “солодкого” і “гіркого” переноситься на візуальні образи, транскодує гармонію чи страждання і вписує естетичний досвід у колективну культурну пам'ять.

У типологічному плані візуально-смакова модель (100 прикладів, тобто 20 % загального корпусу) виявляє національно-специфічне розмежування між українською та грецькою поетичними традиціями при збереженні спільної когнітивної основи. Таким чином, у межах української символістської традиції початку XX ст. найбільш частотними виявилися тілесно-орієнтовані типи візуально-смакової моделі: *ритуальний, соматичний, антропоморфний і природний*. Ці різновиди демонструють тяжіння українського поетичного мислення до індивідуально-емоційного переживання краси, де зорові враження переводяться у сферу тілесно-смакового досвіду (пиття, частування, смакування). Такі образи не лише конкретизують естетичне сприйняття, а й утверджують норму тілесної участі в бутті, надаючи поетичному світові чуттєвої глибини. Натомість у грецькій поетичній традиції переважають *природно-антропоморфний, екзистенційний, естетичний та антропоморфний* типи. Для них характерне культурно-символічне узагальнення, у якому смакова семантика “солодкого” і “гіркого” функціонує як знак філософського або етичного осмислення буття. Тут синестезійні зв'язки не стільки тілесні, скільки метафізично-ціннісні, спрямовані на осмислення краси, гармонії чи страждання як універсальних станів світу. Спільним для обох традицій є активність когнітивного механізму крос-модальної інтеграції, як основного механізму

перенесення сенсорних ознак між модальностями, а також концептуального блендингу, що забезпечує когнітивне злиття сфер зору й смаку. Відмінність полягає у спрямованості: якщо в українській поезії ці процеси мають тілесно-психологічний і ритуальний характер, то в грецькій вони набувають філософсько-естетичного і культурно-символічного характеру, орієнтованого на універсалізацію досвіду.

Отже, модель “*зір* → *смак*” у двох лінгвокультурах відображає єдину когнітивну основу сенсорного перенесення, але з різною художньою настановою: переживання в українській поезії та осмислення у грецькій.

3.3 Інваріантна візуально-соматична модель синестезійних метафор та її варіанти

У поетичному світі Миколи Вороного особливе місце займає візуально-соматична модель, яка поєднує зорове та дотикове сприйняття і надає образам матеріальної тілесності та пластичної відчутності. У вірші "Зоряне небо" простежується показовий приклад цього типу метафоричної синестезії: "Пеститься місячний промінь, лиже холодний сніг". Зоровий феномен, промінь місяця постає як тілесний суб'єкт, що виконує дію пестошів і дотику. Когнітивний механізм полягає у міжмодальній інтеграції, коли світло набуває тактильних властивостей тепла, пестошів та фізичного контакту. Епітет "холодний сніг" активує відчуття температури й підсилює тілесність образу. Фоносемантична організація, що вибудовується на повторі приголосних твердого [л], пом'якшеного [с'] у словах "лиже", "сніг", імітує процес ковзання та забезпечує іконічність картини. На метапрагматичному рівні зоряне небо та місяць постають не лише зоровими явищами, а й субстанціями, які тілесно торкаються світу і людини.

Таблиця 3.3.1

**Когнітивні механізми творення візуально-соматичної моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Зір → Дотик/Температура	Соматичний	Українська	міжмодальна інтеграція	12	16%	2.4%	27.3%
Зір → Дотик	Соматичний	Українська	асоціативна синтеза	11	14.7%	2.2%	25%
Зір → Дотик	Просторовий	Українська	метафоричне перенесення	11	14.7%	2.2%	25%
Зір → Дотик	Соматичний	Українська	концептуальний блендинг	10	13.3%	2%	22.7%
Зір → Дотик	Антропоморфно- космічний	Грецька	асоціативна синтеза	16	21.3%	3.2%	51.6%
Зір → Дотик (космічний)	Космічний	Грецька	крос-модальна інтеграція	15	20%	3%	48.2%

У вірші Миколи Вороного *“Старе місто”* візуальний образ туману постає у формі фізичної маси, що чинить тиск на тіло: *“Завис олив’яний, імлістий тягар, і давить, і тисне...”*. Зорове уявлення трансформується у тактильне відчуття гнітючої ваги. Механізм ґрунтується на метафоричному перенесенні оптичного феномену в площину соматичного досвіду. Скупчення глухих приголосних [с], проривних [т], [к] акустично відтворює ефект натиску, а повтор *“і давить, і тисне”* додає ритму фізичного пресингу. Таким чином, зорове і тактильне інтегруються у відчуття важкої атмосфери, де простір матеріалізується як тіло.

Інший різновид візуально-соматичної інтеграції спостерігаємо у вірші *“Нехай з-поміж усіх ти мов зірниця сяєш...”*. Центральний образ сяючої зорі поєднано з мотивом обіймів: *“І серце те усіх звабля, бо всіх до нього ти ласкаво пригортаєш”*. Візуальна краса героїні переходить у тактильний вимір фізичного контакту. Когнітивний механізм синестезійної метафори полягає у перенесенні привабливості у дію дотику, що символізує здатність краси бути не лише побаченою, але й тілесно відчутною. Низка відкритих голосних [а] створює ефект м’якості та розкритості, акустично відтворюючи акт обіймів. У результаті краса уявляється як явище, яке не обмежується зоровим спогляданням, а охоплює тіло і серце, забезпечуючи синтез чуттєвого досвіду. Отже, в поетичній практиці Миколи Вороного візуально-соматична модель реалізується у кількох варіантах: світло як дотик (*“місячний промінь лиже сніг”*), простір як фізичний тягар (*“туман давить і тисне”*), краса як тілесна ласка (*“пригортаєш”*). Усі ці образи засновані на когнітивних механізмах проєкції та метафоричного перенесення, а їхня фоносемантична організація забезпечує іконічний ефект фізичної присутності. У структурі символістського віршованого тексту вони виконують іконічну функцію, адже звук і ритм дублюють тілесні відчуття, емоційно-оцінну функцію через підсилення інтенсивності переживання, символічну функцію через коди любові, гніву й єдності, а також композиційно-нарративну функцію через динаміку переходу від зорового до тілесного.

У грецькому віршованому тексті кінця ХІХ – початку ХХ століття візуально-соматична модель теж набуває виразності, але її функціонування відзначається культурно-символічним забарвленням. Якщо для українських символістів вона пов'язана з психологізацією індивідуального досвіду, то грецькі поети акцентують увагу на універсалізації тілесного відчуття, яке інтегрується з історико-культурним і космічним виміром.

У Костиса Паламаса у вірші *"Τὸ καλοκαίρι"* (*"Літо"*) *"Ὁ κόσμος λάμπει σὰν ἓνα ἀστέρι"* (*"Світ сяє, немов зоря"*) поет розкриває світло як всеосяжний дотик до тіла. Повтори голосних [α] та м'яке звучання сонорних [λ] створюють ефект хвилі, що огортає людину. На метапрагматичному рівні це втілює ідею прийняття краси як божественної енергії, яку слід не лише бачити, а й тілесно відчувати. У вірші *"Μιὰ πίκρα"* (*"Гіркота"*) у рядках *"Και κάθε φορά που μπροστά μου η πρωτάνθιστη ζουούλα προβάλλει, και βλέπω τα ονειράτα κι ακούω τα μιλήματα των πρώτων μου χρόνων κοντά στ' ακρογιάλι, στενάζεις, καρδιά μου, το ίδιο αναστένασμα: Να ζούσα και πάλι στη θάλασσα εκεί τη ρηχή και την ήμερη, στη θάλασσα εκεί την πλατιά, τη μεγάλη"* той самий автор показує море як простір, що розгортається всередині людини. Зоровий образ води інтегрується з соматичним відчуттям хвилі в тілі; гіркий смак солоної води асоціюється з сумом.

Повтори [μ], [ν] створюють ефект гулу, який вібрує внутрішньо, підкреслюючи нерозривність людини з природою.

У Костиса Паламаса у вірші *"Τὸ πανηγύρι στὰ σπάρτα"* (*"Свято в полях"*) рядки *"Λιγοψυχῶ, λυγίζομαι, παραστρατίζω, κι ἀποκάνω και πέφτω, κι ἀποκαρωμένος νοιώθω στὸ μέτωπο τ' ἀγκάθια, και στὰ χεῖλια νοιώθω τὴν πίκρα τῆς ἀρμύρας, και στὰ χέρια νοιώθω τὴ γλίνα τῆς νοτιᾶς, και στὰ ποδάρια νοιώθω τὸ φίλημα τοῦ βάλτου, και στὰ στήθη νοιώθω τὸ χάιδεμα τοῦ βούρλου, νοιώθω ἐντός μου τὴ μοίρα τοῦ γυμνοῦ και τ' ἀνήμπορου κόσμου"*, формують візуально-соматичну образність: зорові характеристики середовища передаються через тілесні відчуття ліричного суб'єкта. Візуальна картина боліт і колючої рослинності

матеріалізується у відчуттях дотику, болю та руху. Зокрема, візуальні характеристики середовища передаються через такі образи: *ἀγκάθια στὸ μέτωπο* – колючки на чолі створюють зоровий образ густої, колючої рослинності, яка фізично ранить людину; *πίκρα τῆς ἀρμύρας στὰ χεῖλια* – солоність на губах відтворює відчуття солоного вологого середовища боліт або морського повітря; *γλίνα τῆς νοτιάς στὰ χέρια* – липкість південного вітру на руках формує зорово-тактильний образ вологого, задушливого простору; *φίλημα τοῦ βάλτου στὰ ποδάρια* – болото, що цілує ноги, візуалізує занурення людини у трясовину; *χάιδεμα τοῦ βούρλου στὰ στήθη* – очерет, що торкається грудей, створює картину високих заростей, крізь які доводиться пробиратися.

Таким чином, зоровий образ ландшафту розгортається через соматичні відчуття, локалізовані на різних частинах тіла (чолі, губах, руках, ногах, грудях). У наведеному уривку спостерігається інтенсивна алітерація сонорних приголосних [v], [λ], [ρ], які формують плавний і протяжний звуковий малюнок тексту. Такі повтори акустично імітують повільний, утруднений рух ліричного героя крізь болотистий простір і густу рослинність. У результаті звукова організація вірша підсилює образ поступового занурення людини в агресивне природне середовище та передає стан фізичного виснаження і безпорадності.

В Ангелоса Сікеліаноса у *“Δελφικός Ὕμνος”* (“Дельфійський гімн”) світло і колір часто набувають тактильного виміру. У рядку *“τὸ φῶς ὀλοπαχὲς ἀγγίζει τὰ κορμιά”* (“цільне світло торкається тіл”) візуальне явище перетворюється на тілесний дотик. Алітерації [π], [λ] створюють відчуття щільності й плавності. На метапрагматичному рівні світло постає як субстанція, що обіймає людину і зливає її з космосом.

Візуально-соматична модель (“зір → дотик”) представлена 75 прикладами (44 українські та 31 грецький), що становить 15 % корпусу. В українській традиції домінують соматичний та просторовий варіанти, засновані на механізмах міжмодальної інтеграції, асоціативної синтези й концептуального блендингу, що передають тілесно-емоційне переживання краси. У грецькій поезії переважають антропоморфно-космічний і космічний типи, сформовані

через асоціативну синтезу й крос-модальну інтеграцію, які відображають універсалізоване бачення людини як частини космічної гармонії. З проаналізованого матеріалу робимо припущення, що в новогрецькій поетичній традиції візуально-соматична модель набуває універсалізованого характеру. Тілесний досвід стає знаком колективного й космічного буття, а фоносемантичні засоби дублюють дотикові ефекти. У метапрагматичному вимірі такі образи формують досвід єдності суб'єкта з природою і культурним космосом, де краса та світло переживаються не лише як зорові феномени, а й як тілесні події.

3.4 Інваріантна акустично-соматична модель синестезійних метафор та її варіанти

Акустично-соматична модель є також продуктивною у реєстрі зіставлених синестезійних метафор (75 прикладів, 15% від загальної кількості), адже поєднує звукове сприйняття з тілесними відчуттями, утворюючи образи фізичної чуттєвості звуку. Вона демонструє, як акустичний стимул переходить у сферу дотику, болю, тепла, вібрації чи руху, формуючи відчуття “звуку, який торкається тіла”.

Акустично-соматична модель у символістській поезії ґрунтується на метафорично-синестезійному перенесенні звукового явища у сферу тілесних відчуттів. Її суть полягає в тому, що звук переживається не лише як акустичний сигнал, а й як фізична дія, що безпосередньо впливає на тіло: серце, груди, дихання, кровообіг тощо. У поетичній семантиці символізму це один із ключових механізмів перетворення звуку на тілесний резонанс, коли тіло функціонує як своєрідний “інструмент”, що відповідає на акустичні імпульси. Модель трапляється рідше, ніж образні комплекси з візуальним компонентом, адже символістська поетика тяжіє до зорових образів, що легше артикулюють метафізичні ідеї.

Проте саме акустично-соматична взаємодія дає відчуття максимальної тілесної інтенсивності, бо звук набуває фізичної матеріальності і стає силою, яка буквально діє на людину.

Григорій Чупринка у вірші *“Останній звук моєї ліри...”* творить метафору *“звук ліри”*, де акустичне переживання стає не просто музикою, а тілесним станом: *“Останній звук моєї ліри, не буде криком безпорадним, не буде стогоном зневіри, а гімном радісно-принадним”*. Тут *“звук”* вбирає в себе функцію тілесного голосу, здатного стогнати чи кликати, а тому синестезія розгортається у соматичному коді, звук набуває дихального й тілесного виміру. Фоносемантично важливе нагромадження сонорних [н], [м] (*“гімном”*, *“принадним”*, *“зневіри”*) створює ефект тремтливого резонансу, ніби пульсації серця. Тип цього образу можна визначити як антропоморфний, адже головна проєкція йде на тіло співця, наділене голосом і здатністю до фізичного стогону. У вірші *“Вітер”* звук стихії описується як пряма тілесна дія: *“Свище, грає, Заклинає: Не виходь на бій, слабий! ... І гойдав мою колиску!..”* Акустичне явище *“свище”*, *“грає”* не існує само по собі, воно впливає на тіло: вітер стає тим, хто *“гойдає колиску”*. Звукові характеристики *“свище”*, *“шуміли”*, *“громи”* мають чіткий соматичний резонанс, адже передають фізичний тиск на слухача. Фоносемантично повтор свистячих і шиплячих [с], [ш], а також вибухових [г], [б] створює ефект удару. Тип можна визначити як природний, оскільки центральним образом виступає вітер, стихія, які діють через звук. Михайло Драї-Хмара у поезії *“Перед грозою”* зображає грім як фізичний удар, що проникає глибоко в душу: *“Грає грім молодий: скоро буде гроза! ... Суне темрява й жах, а в душі перуни, наче поклик юрби... Наганяють, біжать і ревуть буруни: Боротьби! боротьби!”* Звукове явище *“грим”* і *“рев води”* переходить у тілесну площину, адже *“в душі перуни”* викликають фізичний стан тривоги, збудження, бажання боротьби.

Таблиця 3.4.1

**Когнітивні механізми творення акустично-соматичної моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Слух → Тіло	Антропоморфний	Українська	міжмодальна інтеграція	10	13.3%	2%	22.7%
Слух → Тіло	Антропоморфний	Українська	крос-модальна інтеграція	9	12%	1.8%	20.5%
Слух → Тіло	Антропоморфний	Українська	семантичне перенесення	9	12%	1.8%	20.5%
Слух → Тіло	Природний	Українська	семантичне перенесення	8	10.7%	1.6%	18.2%
Слух → Тіло	Природно-механічний	Українська	семантичне перенесення	8	10.7%	1.6%	18.2%
Слух → Тіло	Природно-міфологічний	Грецька	крос-модальна інтеграція	8	10.7%	1.6%	25.8%
Слух → Тіло	Еротично-соматичний	Грецька	асоціативна синтеза	8	10.7%	1.6%	25.8%
Слух → Тіло	Космічно-міфологічний	Грецька	концептуальний блендинг	8	10.7%	1.6%	25.8%
Слух → Тіло	Літургійно-антропоморфний	Грецька	крос-модальна інтеграція	7	9.3%	1.4%	22.6%

Повтор акцентного [р] (*“реве”, “громи”, “боротьби”*) підсилює відчуття ударності, пульсу, ніби звук відбивається у тілі. Тип цього образу можна визначити як природний, оскільки головна метафора базується на грозівій стихії, яка переймає звуки ударів, притаманних механічним засобам.

У вірші *“Я світ увесь сприймаю оком...”* поет поєднує слова і звуки з тілесними відчуттями: *“Люблю слова ще повнодзвонні, як мед, пахучі та п’янкi, слова, що в глибині бездонній пролежали глухі віки”*. Хоча домінує акустичне (*“повнодзвонні слова”*), воно сприймається фізично як резонанс у грудях. Фоносемантично дзвінки [дз], [зд], а також звук [л] створюють ефект *“дзвону”*, який ніби відчувається тілесно. Тип цього образу можна визначити як антропоморфний, адже звук пов’язаний зі словом і людською промовою.

Акустично-соматична модель у символістській поезії виявляється через різні типи образів. У Чупринки (*“Останній звук моєї ліри...”*) вона постає через антропоморфний тип, бо звук стає голосом і тілесним стогоном. У його ж поезії *“Вітер”* тип моделі набуває природного характеру, оскільки стихія діє на тіло через свист, шум і гойдання. У Драй-Хмари (*“Перед грозою”*) він природно-механічний, адже грім і гуркіт води мають тілесний вплив, входячи в *“душу”* людини. У вірші *“Я світ увесь сприймаю оком...”* бачимо знову антропоморфний варіант, де слова звучать як *“дзвін”* і відчуваються тілесно. Варто виділити й природно-механічний варіант, у якому звук описується як гуркіт, скрегіт або ритм, що нагадує удари молотів чи шум машини, і переноситься в тілесний вимір як тиск чи поштовх, відрізняючи цю модель від інших. Така багатоваріантність свідчить про дію когнітивного механізму семантичного перенесення: акустичне явище не лише чується, а й фізично переживається, перетворюючи тіло на резонатор природних, антропоморфних, космічних або механічних звучань.

В акустично-соматичній моделі поезики Івана Франка спостерігається послідовне поєднання звукових ефектів із тілесними й емоційними відчуттями. Така синестезійна інтеграція формує специфічний поетичний код, де звук не обмежується сферою слухового сприйняття, а переходить у сферу соматичного

досвіду, стаючи знаком болю, докору чи внутрішнього напруження. У рядку “Сміх твої нинішній, срібний та дзвінкий, стане... за докір гіркий” з вірша “Не минай з погордою” збірки “Зів’яле листя” сміх описано крізь епітети *срібний і дзвінкий*, що надають йому світлових та акустичних характеристик. Проте цей естетично привабливий звук трансформується у тілесне переживання болю й докору. Когнітивний механізм полягає в інтеграції акустичного й соматичного, коли мелодійний звук сприймається як рана, що завдає емоційного удару. Фоносемантика алітерованих приголосних [с], [з], [дз] та повтори голосних [і] створюють ефект дзвону, імітуючи передзвін срібла, який водночас різкий і проникливий. На метапрагматичному рівні образ утверджує ідею того, що навіть приємний сміх у певному контексті може сприйматися як тілесно болісне нагадування або осуд.

Інший приклад знаходимо у вірші “Не боюсь я ні бога...”, рядки “Біль німий мене більше лякає, ніж всі громи”. Тут відбувається інверсія сенсорних модальностей: зовнішній акустичний образ грому, що символізує силу й страх, поступається перед внутрішнім соматичним досвідом *німого болю*. Когнітивний механізм будується на парадоксі: тиша болю є страшнішою за найпотужніший звук. Фонетична організація з пом’якшеними приголосними [н’], [б’] у словосполученні “біль німий” створює враження приглушеності, тоді як різкі [г], [р] у слові “громи” підкреслюють силу звуку. Такий контраст показує, що гучність зовнішнього світу є менш значущою, ніж тиша внутрішнього страждання. На метапрагматичному рівні ця модель утверджує установку: найбільша загроза і найглибший страх походять не ззовні, а зсередини, від внутрішнього тілесно-психологічного досвіду. Таким чином, у поезиці Івана Франка акустично-соматична модель виконує кілька функцій. Вона іконічна, оскільки фонетичне звучання часто імітує тілесний вплив звуку. Вона емоційно-оцінна, адже звук постає не лише як музична якість, а як чинник болю чи осуду. Вона символічна, бо шум, дзвін чи тиша маркують моральні та екзистенційні виміри людського буття. Нарешті, вона композиційна, оскільки перехід від акустичного до соматичного вибудовує внутрішню драматургію

вірша. В акустично-соматичній образності “Зів’ялого листя” Івана Франка можна простежити виразну динаміку переходу від звукових вражень до тілесних відчуттів. Особливістю цієї моделі є те, що акустичний стимул, який походить як від людини, так і від зовнішнього середовища, трансформується у конкретний соматичний досвід, створюючи ефект тілесної присутності та емоційної інтенсивності. У цьому контексті доречно розрізнити антропоморфний і природно-механічний типи реалізації моделі.

У поезії Костиса Паламаса акустично-соматична модель реалізується як проєкція звуку на тіло, коли акустичне враження стає фізичним відчуттям і тілесною реакцією. Звук ніколи не обмежується сферою слуху, він переходить у соматичний простір, перетворюючись на пульсацію серця, на біль, на відчуття тремтіння чи руху, що робить образи багатозаровими і поєднує космічне, природне й людське. У вірші “*Πατρίδες*” (“*Батьківщини*”) рядок “*μενεξεδένιο αἶμα γοργοστάζ’ ἢ Ἀθήνα κάθε πὸ τῆ χτυπᾶν τοῦ Δειλινοῦ τὰ βέλη*” передає, як “стріли вечора” створюють зорово-акустичний образ, який водночас відчувається тілесно. Афіни постають як тіло, що кровоточить під ударами. Фоніка ([γ], [ρ], [σ]) надає текстові ритму ударів і пульсації крові. Це антропоморфний тип моделі, у якому звук вечора переживається як фізичний біль і рана. У поезії “*Κυμοθόη*” (“*Кімотої*”) голос морської німфи описаний так: “*τὰ κύματα μαγνῆτες καὶ καημοί, χρυσὰ δελφίνια στῆ φωνή της παίζουν καὶ στὸ κορμί*”. Тут голос німфи матеріалізується в її тілі, а хвилі, що звучать, поєднуються з фізичними відчуттями руху й гри. Звукове і тілесне зливаються в єдину структуру, де акустика моря стає тілесною пластикою. Це приклад природно-міфологічного типу. У вірші “*Ὁ Ναός*” (“*Храм*”) відчуття молитви, хору й літургійного звучання накладається на тілесний біль: “*μοῦ πλήγιασαν τὰ γόνατα στὰ μάρμαρά σου... καὶ λαχταρώντας ἔξω σέρνω τὰ γόνατα τὰ πληγιασμένα*”. Тут соматичний вимір невіддільний від акустичного простору храму, оскільки звук молитви супроводжується фізичним болем колін. Це літургійно-антропоморфний тип. У вірші “*Τὸ ὀλόχρυσο ποτάμι*” (“*Золота ріка*”) ключовий образ “золота ріка” супроводжується акустичним “*γλυκογγίζει*” (“ніжно

дзюрчить”). Цей звук переноситься в серце: *“Μέσ’ στήν καρδιά μας, θάλασσα πάθη γεμάτη, ὁ Ἔρωσ εἶν’ αὐτὸ τ’ ὀλόχρυσο ποτάμι”*. Акустика води тут стає соматичною пульсацією крові й пристрасті. Це еротично-соматичний тип. У поезії *“Φαντασία”* (“Уява”) епітет *“λαμπρόηχα λόγια”* (“світлозвучні слова”) робить слово відчутним тілесно. Слова мають акустичну вагу: вони не лише звучать, а й переживаються як фізичний резонанс. Це антропоморфний тип. У *“Οἱ θεοί”* (“Боги”) музика набуває плоті: *“γρίκησε μία μουσική, χίλια λόγια, χίλια ἐγκώμια... καὶ τὰ σάρκωσαν οἱ αἰῶνες”*. Звук втілюється в тіло, стає “плоттю гармонії”. Це космічно-міфологічний тип. Таким чином, у Паламаса акустично-соматична модель охоплює широкий спектр образів, від антропоморфних до космічно-міфологічних. Звук у нього не є лише музикою чи голосом, він завжди набуває тілесного виміру, стаючи кровотоком, диханням, болем або пульсом. Саме через це грецька поетика надає звуку універсального значення, яке одночасно охоплює людину, природу і космос.

Акустично-соматична модель в українській та грецькій символістській поезії функціонує як спосіб надання звуку тілесної ваги й перетворює його на відчуття, яке проживається фізично. У Григорія Чупринки (*“Останній звук моєї ліри...”*, *“Вітер”*) і Михайла Драй-Хмари (*“Перед грозою”*, *“Я світ увесь сприймаю оком...”*) звук проектується на серце, груди, дихання, створюючи відчуття стогону, удару, дзвону або фізичного резонансу. Українська поетика загалом тяжіє до природного й антропоморфного типів: звук стихії чи слова сприймається як рух, що діє на тіло співця або слухача. У поетиці Костиса Паламаса акустично-соматична модель охоплює ширший спектр варіантів. Поряд із антропоморфним (*“Κυμοθόη”*), природним (*“Τὸ ὀλόχρυσο ποτάμι”*) та космічним (*“Τύρω στὸ ἐφτάστερο τ’ ἀμάξι”*) образами, виявляється також літургійно-антропоморфний (*“Ο Ναός”*). Саме він виводить грецьку традицію на інший рівень: звук чи його відсутність (тиша, гул, відлуння) переживається не лише як емоційний або природний стан, але як сакральна присутність, що втілюється у просторово-акустичній архітектоніці храму. Дзвін, спів, молитва й навіть тиша у візантійських церквах стають носіями духовної енергії, які не

просто звучать, а формують тілесне переживання святості. У цьому контексті звук постає як медіатор між людиною і божественним, а акустичний простір храму матеріалізується через резонанс молитви, що поєднує фізичне й трансцендентне.

Таким чином, обидві традиції сходяться на тому, що звук у символістській поезії ніколи не обмежується акустичною сферою, а набуває соматичної сили і тілесної відчутності. Проте різниця полягає у смислових наголосах: українська поезія частіше акцентує увагу на стихійності звуку, людському голосі як силі природи чи емоційному вибуху, що діє безпосередньо на тіло та серце. У грецькій традиції, поряд із природними й космічними образами, звук отримує сакральну-міфологічний вимір, постаючи не лише як чуттєвий феномен, а як посередник між людиною і божественним. У поетичному мисленні грецьких символістів акустика світу, від дзвонів і співу до тиші, втілює літургійне переживання гармонії, у якому звук стає знаком присутності священного. Таким чином, якщо українська традиція зосереджується на тілесно-емоційному резонансі звуку, то грецька спрямована на його онтологічне і сакральне значення, де слухове перетворюється на духовно-тілесний досвід єдності людини, природи і космосу.

3.5 Інваріантна акустично-смакова модель синестезійних метафор та її варіанти

Акустично-смакова модель у символістській поезії української та грецької традиції не є домінантним конструктом, проте вона має особливу експресивну силу, оскільки поєднує слухові й смакові відчуття в єдиній синестезійно-метафоричній картині світу. Поодинокі її приклади виявлено як у грецькій, так і в українській поезії, поступаючись поширенішим візуально-соматичним чи візуально-смаковим моделям. Найбільш виразною вона є для віршованих текстів Івана Франка. Саме через свою унікальність такі образи набувають особливої експресивності, підкреслюючи національно-культурну мультимодальність його символістського креативного мислення.

Таблиця 3.5.1

**Когнітивні механізми творення акустично-смакової моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Слух → Смак	Природно-механічний	Українська	концептуальний блендинг	10	20%	2%	34.5%
Слух → Смак	Емотивний	Українська	семантичне перенесення	10	20%	2%	34.5%
Слух → Смак	Антропоморфний	Українська	крос-модальна інтеграція	9	18%	1.8%	31%
Слух → Смак	Антропоморфний (ритуальний)	Грецька	концептуальний блендинг	7	14%	1.4%	33.3%
Слух → Смак	Природний	Грецька	крос-модальна інтеграція	7	14%	1.4%	33.3%
Слух → Смак	Ритуальний	Грецька	семантичне перенесення	7	14%	1.4%	33.3%

У поезії *“Не надійся нічого”* Іван Франко вибудовує складний синестезійний образ: *“Кров моя кипуча в гарячці лютій не дзвонила б вічно тих слів страшних”*. Тут акустичний ефект *“дзвонила”* накладається на тілесно-смакову метафорику *“кров кипуча”*. Кров уявляється як гарячий напій, що *“кипить”*, і водночас вона звучить, немов дзвін. Поєднання слухового та смакового компонентів створює ефект тілесного резонансу, в якому внутрішній процес циркуляції крові набуває як звукової, так і смакової інтенсивності. Цей випадок можна віднести до природно-механічного типу, адже він ґрунтується на уподібненні фізіологічних процесів до природних і механічних звукових явищ. Інший приклад зустрічаємо у вірші *“Я не тебе люблю...”*, де постає метафора: *“Люблю я власну мрію... вона мій спів, вона мій хліб”*. Тут *“спів”* формує акустичний простір, а *“хліб”* вводить смакову площину. Разом вони інтегруються в уніфікований сенсорний комплекс, у якому духовний досвід естетичного переживання набуває матеріально-тілесного виміру.

Така модель є антропоморфною, оскільки емоційно-духовний процес відчувається як одночасне слухання і споживання, тобто як дії, властиві людині. Схожий механізм простежується і у вірші *“Я не кляв тебе, о зоре...”*: *“І ти не раз заплачеш гірко”*. Тут акустичний феномен голосу чи сміху інтегрується зі смаковою характеристикою *“гірко”*. Унаслідок цього голосове переживання переходить у смакову площину, а смакова ознака водночас стає носієм емоційної оцінності. Такий варіант також належить до природного типу, адже він безпосередньо поєднує людські сенсорні відчуття без опосередкованих культурних кодів.

У поезії *“Епілог”* ця модель реалізується більш латентно. Образ *“розвійтесь, як тихе зітхання”* акцентує акустичний ефект зітхання, який у контексті Франкової символіки тісно пов'язаний зі смаковим підтекстом гіркоти, що традиційно супроводжує біль, жаль і втрату. Таким чином, слухове враження тут нашаровується на приховану смакову семантику.

Отже, акустично-смакові моделі у Івана Франка представлені трьома основними типами. По-перше, природно-механічним, де кров, кипіння чи дзвін

ототожнюються зі звуком і смаком одночасно. По-друге, антропоморфним, у якому духовні процеси виражені через моделі співу й поживи. По-третє, природним емоційно-смаковим, де голосові феномени супроводжуються характеристиками “солодкого” чи “гіркового”. Незважаючи на свою рідкість, ці образи виявляють приховану глибину Франкової поезики, у якій звук і смак сходяться, утворюючи інтегрований тілесно-емоційний досвід.

Акустично-смакові моделі у грецькій поезії кінця XIX та початку XX століття теж з’являються значно рідше, ніж візуально-смакові чи акустично-соматичні інтеграції, однак саме ця їхня рідкісність надає їм особливої аналітичної ваги. Домінантні синестезійні конструкції тяжіють до зорово-тілесних або зорово-акустичних сполучень, тоді як поодинокі поєднання слухового та смакового вимірів постають як експериментальні й семантично виразні. Вони виявляють не лише естетичний, але й ритуально-культурний потенціал, адже звук і питво в грецькій традиції часто пов’язані з колективним досвідом свята, бенкету чи сакральної церемонії. У ліриці Ламброса Порфіраса такі інтеграції хоч і небагаточисельні, проте щоразу окреслюють складні сенсорні переходи. Акустична стихія дзвонів, співу чи ритмічного звучання постає не як самодостатній образ, а як передумова до тілесно-смакового переживання, у якому пиття і звук зливаються в єдиний акт емоційного сприйняття.

У вірші “Φωνές της θάλασσας” (“Голоси моря”) поет інтегрує слухові й смакові враження через образ таверни: “Πιὲ στοῦ γιालοῦ τῆ σκοτεινῆ ταβέρνα τὸ κρασί σου” (“Пий своє вино в темній таверні на березі моря”). Акустична площина вибудовується через гомін моряків, голоси та шум прибою, що накладаються на акт пиття вина. Слух і смак утворюють єдину ситуацію святкування, де питво стає не лише фізичним досвідом, а й акустично забарвленим ритуалом. Фоносемантично ефект підсилюють сонорні [v] і [μ], що створюють гул і резонанс, подібний до шуму хвиль і багатоголосого хору. Це антропоморфний тип моделі, у якому сенсорні враження закорінені в колективному людському досвіді.

Інший різновид виявляється у вірші “Γαλήνη” (“Спокій”): “σαλεύοντας τὸ κῶμα ζητᾷει κάποιο τραγούδι του νὰ πεῖ μὲς τῆ γιορτῆ σου” (“хвиля, тремтячи, прагне заспівати свою пісню у твоє свято”). Тут шум хвилі осмислюється як пісня, яка інтегрується у площину святкового частування, адже слово “γιορτῆ” у грецькій культурі має стійкий зв’язок із бенкетом та споживанням страв і напоїв. У результаті природний звук набуває смакового підтексту і перетворюється на “частування звуком”. Фоносемантично діють повтори приголосних [σ] та асонанси [α], що створюють враження м’якості й плавності, подібне до розлиття напою. Це природний тип моделі, в якому явище природи осмислюється як культурно-смакове переживання.

Опосередкований приклад знаходимо у вірші “Τὰ ἐρημοκκλήσια” (“Занедбані каплички”), де є рядок “τὴν ἄνθινὴ τους τὴν ψυχὴ σκορπίζουνε ψυχομαχώντας σ’ ἄνλο λβάνι” (“вони розсипають свою квіткову душу, вмираючи у безтілесне кадило”). У цьому образі ольфакторна модальність (аромат ладану й квітів) інтегрується з акустичною площиною молитви та співу. Ладан і квіти, асоційовані з церковним простором, мають гіркуватий присмак, що дозволяє говорити про смаковий підтекст. Тут спостерігаємо характерний для синестезійної поезики механізм переходу від однієї модальності до іншої: нюховий образ поступово трансформується у смаковий, створюючи відчуття тонкої межі між цими сферами. Такий перехід поглиблює семантику образу і робить його багатоплановим, оскільки відбувається накладання тілесного відчуття на сферу ритуально-звукову. Фоносемантично повтори приголосних [λ] і [μ] створюють мелодійність і водночас приглушеність, подібну до звучання церковного співу. Ця інтеграція належить до культурно-ритуального типу моделі.

Таким чином, у поезії Ламбрoса Порфіраса акустично-смакові моделі хоч і трапляються зрідка, однак вони представляють дві ключові тенденції. З одного боку, це антропоморфний тип, у якому слухові та смакові враження зливаються у колективному досвіді пиття і святкування, а з іншого, це природно-культурний тип, де звуки природи чи ритуальні дії інтерпретуються як смакові

явища через культурні коди. Фоносемантичні засоби, зокрема алітерації, сонорні повтори та плавні асонанси, дублюють смаковий досвід у площині акустичного сприйняття. На відміну від українських символістів, які переважно психологізували ці образи, у грецькій поезії вони вкорінюються у спільний простір культури, ритуалу і колективної пам'яті.

Висновки до розділу 3

У результаті проведеного зіставно-типологічного аналізу синестезійних метафор загальною кількістю 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.), виявлених у віршованих текстах українських та грецьких поетів-символістів, було підтверджено їх мультимодальний характер, в основі якого лежить набір таких когнітивних механізмів, як *асоціативна синтеза, семантичне перенесення, концептуальний блендинг, крос-модальна інтеграція та ментальне відображення*, які для кожної інваріантної моделі синестезійної метафори та її варіантів проявляються по-різному.

Установлено 5 спільних інваріантних моделей СМ для двох мов: *візуально-акустична, візуально-смакова, візуально-соматична, акустично-соматична та акустично-смакова*, проте для кожного інваріанта у зіставляюваних мовах характерним є домінування того чи іншого когнітивного механізму, що визначає варіантність конкретного типу СМ.

Для віршованих текстів українських поетів-символістів провідною є *візуально-акустична* модель (116 одиниць із 291) (*зір* → *слух*), утворення якої базується на механізмі концептуального блендингу, залежно від домінантного образу, покладеного в основу такої СМ. Результатом дії концептуального блендингу для візуально-акустичної моделі в українській мові є такі домінантні образи варіантів синестезійних метафор: *“природа”, “космос”, “місто”, “людина”, “механічний простір”*, які формуються під впливом різних когнітивних механізмів. Домінантний образ *“природа”* в українській мові базується на асоціативній синтезі та семантичному перенесенні загальною

кількістю 35 одиниць (18 та 17 відповідно). Образ “космос” відтворюється через проєкцію двох КМ: крос-модальну інтеграцію та концептуальний блендинг (29 одиниць). Для образу “місто” типовим є семантичне перенесення (17 одиниць). *Антропоморфний* образ представлений асоціативною синтезою у кількості 23 одиниці. Унікальним є те, що серед прикладів СМ зафіксовано концептуальні доміантні образи моделі “зір → слух”, що інтегруються в специфічних мультимодальних варіантах: природні звуки проєктуються на антропоморфні образи, а антропоморфні – на урбаністичні (12 одиниць).

Для грецьких віршованих текстів *візуально-акустична* модель виявлено 84 одиниці з 209 прикладів, що також представляє переважну більшість. Основними доміантними образами є “космос (універсальний)” (24 одиниці) та “космос (сакральний)” (24 одиниці). Проте в основі їх творення лежать різні когнітивні механізми: концептуальний блендинг, семантичне перенесення та крос-модальна інтеграція. Активно вживаними у віршотворенні грецьких поетів-символістів доміантними образами моделі “зір → слух” є також складніші за своєю мультимодальною сенсорною проєкцією, зокрема “*антропоморфний/естетичний*” (15 одиниць), у якій звуки, виголошені людиною, проєктуються на її естетичне сприйняття. Найменшим за кількісними показниками моделі виявився “урбаністичний” доміантний образ (12 одиниць), утворений на основі механізму семантичного перенесення.

Другим за поширеністю типом у загальному реєстрі синестезійних метафор є *візуально-смакова модель* (зір → смак) – 100 одиниць із 500 (58 укр. та 42 гр.). В українському матеріалі домінують *ритуальний варіант* (24 одиниці), який формується на основі дії когнітивних механізмів *концептуального блендингу* (14 одиниць) та *асоціативної синтези* (10 одиниць), *соматичний* варіант на основі *асоціативної інтеграції* (13 одиниць), *антропоморфний на крос-модальній інтеграції* (12 одиниць), та *природний* варіант на основі *міжмодальної інтеграції і метафоричного перенесення* смакової ознаки на зоровий феномен (9 одиниць), що відображають прагнення до тілесно-емоційного переживання краси, коли зорові враження

трансформуються у смаковий досвід (пиття, насолоду, частування).

У грецькому віршованому матеріалі модель зір → смак представлена 42 прикладами. Найбільш продуктивним є *природньо-антропоморфний варіант* (12 одиниць), який формується на основі *крос-модальної інтеграції*, тобто через перенесення сенсорних характеристик із зорової сфери у смакову через уподібнення природних явищ до людських відчуттів. *Екзистенційний варіант* (11 одиниць) реалізується за допомогою *семантичного перенесення*, коли смакові характеристики (“гірке”, “солодке”) накладаються на зорові феномени (“світло”, “світанок”) і виражають екзистенційні стани, такі як біль, гармонію, духовну напругу. *Естетичний варіант* (10 одиниць) ґрунтується на взаємодії *крос-модальної інтеграції* та *концептуальної метафори*, які уможливають осмислення кольору як об’єкта естетичної насолоди, що “смакується” подібно до напою чи страви. Найменш уживаний, проте концептуально значущий, є *антропоморфний варіант* (9 одиниць), що реалізує механізм *концептуального блендингу*, у результаті якого поєднуються людські відчуття, емоції та сенсорні характеристики зорового й смакового досвіду, формуючи образи тілесно-емоційної залученості людини у світ.

Третьою за кількісними показниками у реєстрі синестезійних метафор є візуально-соматична модель (зір → дотик) – 75 прикладів із 500 (44 укр. та 31 грец.). В українському матеріалі домінують *соматичний* (33 од.) та *просторовий* (11 од.) варіанти, які демонструють прагнення поетичного мислення до матеріалізації зорових образів через тілесне відчуття. Соматичний тип формується під дією *міжмодальної інтеграції* (12 од.), *асоціативної синтези* (11 од.) та *концептуального блендингу* (10 од.), що забезпечують перехід від зорових вражень до тактильного досвіду тепла, м’якості або дотику. *Просторовий* варіант (11 од.) базується на *метафоричному перенесенні*, коли зорові явища осмислюються як фізичний тиск, маса або тяжіння.

У грецькій традиції переважають *антропоморфно-космічний* (16 од.) та *космічний* (15 од.) варіанти, які разом становлять більшість прикладів цієї моделі. *Антропоморфно-космічний* варіант функціонує через асоціативну

синтезу, що наділяє світло властивостями хвилі, подиху або дотику, символізуючи єдність людини з природою. *Космічний* варіант, заснований на *крос-модальній інтеграції*, поєднує зорові, тактильні й метафізичні елементи, створюючи універсальний чуттєво-символічний досвід, у якому світло виступає живою субстанцією, що торкається тіл і душ. Обидві реалізації демонструють прагнення поетів до злиття зорового й тілесного досвіду, проте з різними когнітивними орієнтирами: в українській традиції через емоційну інтимність і тілесну чуттєвість, а в грецькій через сакралізацію тілесного як частини космічного буття.

Відмінною за сферою репрезентації сенсорного досвіду є акустично-соматична модель (“слух → тіло”), що налічує 75 прикладів (44 українські та 31 грецький), або 15% від загального корпусу синестезійних метафор.

Ця модель репрезентує перенесення акустичного досвіду у сферу тілесних відчуттів, коли звук постає не лише як слуховий феномен, а як відчутна фізична енергія або вібрація, пульсація, тиск, біль чи дотик. У такий спосіб створюється ефект резонансної тілесності, де звук стає складовою емоційного та соматичного переживання. В українській символістській традиції домінує *антропоморфний* варіант (28 одиниць), який реалізується через три когнітивні механізми: *міжмодальну інтеграцію* (10 од.), *крос-модальну інтеграцію* (9 од.) та *семантичне перенесення* (9 од.). Тут звук персоніфікується, стаючи тілесним проявом емоцій через дихання, серцебиття, біль. Поряд із цим виявлено *природний (вітер)* та *природно-механічний (грім) варіанти* (по 8 одиниць), що формуються через *семантичне перенесення*, у якому звук стихії осмислюється як фізична дія, яка чинить тиск на людину або стимулює її емоційно-тілесну реакцію. Отже, українська поезика тяжіє до тілесно-емоційної реалізації звуку, що створює ефект живої присутності світу у внутрішньому досвіді людини. У грецькій символістській поезії акустично-соматична модель набуває сакрально-міфологічного характеру, де звук постає частиною космічної гармонії та духовної єдності світу. Найпоширенішими є *природно-міфологічний* (8 од.), *еротично-соматичний* (8 од.), *космічно-міфологічний* (8 од.) та *літургійно-*

антропоморфний (7 од.) типи. Вони реалізуються через *крос-модальну інтеграцію, асоціативну синтезу та концептуальний блендинг*, унаслідок чого звук функціонує як медіатор між людиною, природою і сакральним (релігійним) світом.

Таким чином, українська традиція демонструє антропоцентрично-природне сприйняття звуку як енергії, що безпосередньо діє на тіло і почуття, тоді як грецька – переноситься на міфологічно-релігійну сферу, де звук підноситься до рівня духовної субстанції, здатної поєднувати тілесне, природне й божественне начала. Обидві традиції збігаються у прагненні надати звукові тілесної відчутності, проте різняться у масштабі узагальнення: в українській поезії звук переживається індивідуально-емоційно, у грецькій – колективно, абстрактно через сакралізовані, міфологічні та релігійно-космічні образи, що перетворюють тілесне відчуття на символ універсального духовного досвіду людини.

Найменш уживаною, проте концептуально важливою для розуміння тілесно-сенсорної системи поетичного мислення є акустично-смакова модель (“слух → смак”), що нараховує 50 прикладів (29 укр. та 21 грец.). Попри такі показники, вона розкриває глибокі когнітивні зв’язки між акустичним і смаковим досвідом, у яких звук переживається як смакова якість, а слухове сприйняття набуває тілесно-сенсорної насолоди.

В українській поезії переважають *природно-механічний і емотивний* варіанти (по 10 одиниць), що реалізуються через *концептуальний блендинг і семантичне перенесення*. У першому випадку звук набуває смакових характеристик через поєднання природних і фізичних образів (шум, дзвін, брязкіт), що відчуваються як гіркота чи солодкість. У другому – смак виконує роль метафоричного еквівалента емоційного тону звуку (“гіркий спів”, “солодкий голос”, “п’янке слово”) і відображають перетворення слухового сигналу на афективне відчуття. *Антропоморфний варіант* (9 одиниць) базується на *крос-модальній інтеграції*, коли звук осмислюється як дія або голос людини, що “смакується” як духовна насолода або спокуса. Такі образи

створюють ефект фізичної присутності звуку й посилюють його емоційну насиченість. У грецькому поетичному матеріалі модель представлена трьома рівнозначними варіантами (по 7 одиниць): *антропоморфним (ритуальним), природним і ритуальним*. У першому реалізується *концептуальний блендинг*, де звук молитви, гімну чи пісні ототожнюється зі смаком вина, меду, тобто символами духовного єднання. У *природному* типі, основаному на *крос-модальній інтеграції*, акустичне явище (шум моря, подих вітру, дзвін світла) переходить у смакову сферу, породжуючи уявлення про “солодкість тиші” або “тіркоту хвилі”. *Ритуальний* варіант із *семантичним перенесенням* формує зв’язок між звуком і сакральним досвідом, тобто слухова дія (спів, заклик, псалом) переживається як смак причастя, символ очищення і внутрішньої трансформації. Отже, акустично-смакова модель, хоча й найменш поширена, натомість має значну семантичну вагу. Вона демонструє прагнення поетичної свідомості обох традицій передати відчуття “смаку звуку” як тілесно-чуттєвого або духовно-естетичного досвіду. Для української поезики характерні емоційно-афективна конкретність і зв’язок із природним світом, тоді як у грецькій моделі домінує сакральна символіка, де звук і смак постають єдиним актом духовного сприйняття гармонії.

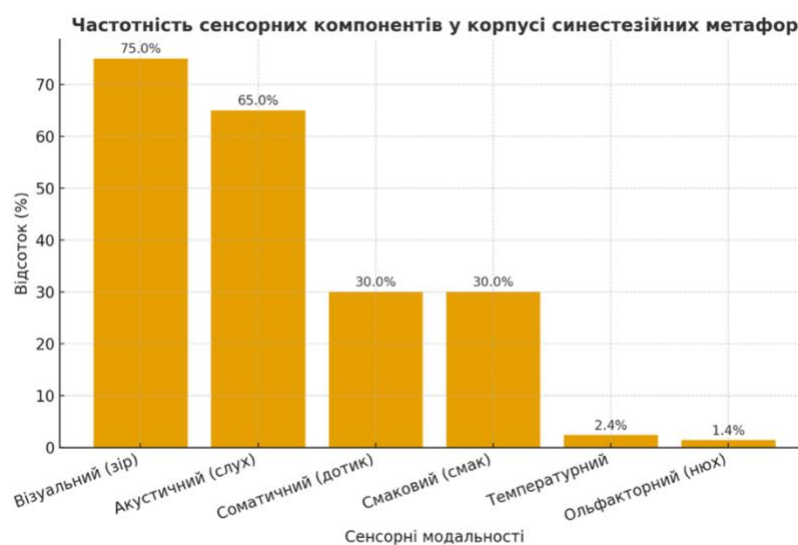


Рис. 3.1. Співвідношення сенсорних компонентів у корпусі синестезійних метафор

РОЗДІЛ 4
ЗВУКОСИМВОЛІЧНА КОМБІНАТОРИКА
СИНЕСТЕЗІЙНИХ МЕТАФОР В УКРАЇНСЬКИХ ТА ГРЕЦЬКИХ
ВІРШОВАНИХ ТЕКСТАХ кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

У сучасній фонетичній науці дедалі послідовніше утверджується положення про пріоритет акустичних характеристик звуків над їх артикуляційними описами. Вирішальним для функціонування мови є не спосіб артикуляції звука сам по собі, а те, як цей звук сприймається адресатом мовлення, якими акустичними властивостями він володіє і які сенсорні враження викликає (Валігура, 2010). Саме рецептивний аспект звучання становить основу комунікативної значущості фонетичних одиниць.

Ідея необхідності вивчення звуків мовлення як фізико-акустичних феноменів сформувалася ще на початку ХХ століття, зокрема у працях О. І. Томсона, засновника Лабораторії експериментальної фонетики в Одеському університеті. Класифікацію звуків не за артикуляційною ознакою, а з огляду на їхню акустичну природу, спектральну організацію, місце й спосіб утворення звуків, коартикуляційні процеси, а також варіативність у мовленнєвому потоці розробляли О. Р. Валігура, З. В. Дудник, А. А. Калита, Н. П. Плющ, Н. І. Тоцька та ін. На відміну від традиційної артикуляційної фонетики, такий підхід виходить з того, що в поезії визначальною є не фізіологія творення звука, а його акустичний образ і психоакустичне сприйняття реципієнтом. Така традиція, безперечно, заклала необхідний системний фундамент для опису звукової структури мови, однак питання вивчення акустичної диференціації звуків і їх психоакустичного сприйняття залишалися на периферії наукових інтересів.

Водночас звертаємо увагу на дослідження Ю. О. Карпенка, який звуковий склад сучасної української літературної мови аналізує крізь призму акустичних параметрів і спектральних характеристик (Карпенко, 1996). Важливою акустичною ознакою звуків є компактність або дифузність їхнього спектра.

Компактні звуки мають спектральну енергію, зосереджену в центральному діапазоні частот, тоді як дифузні характеризуються розпорошенням енергії по ширшому спектру. Ця властивість значною мірою визначає тембр звука і відіграє суттєву роль у формуванні фонічного тла вірша, зокрема в асонантних і алітераційних структурах.

Ще одним важливим параметром є тональність, яка в акустичному описі розрізняється як низька, так і висока і зумовлюється взаємним розташуванням формант, насамперед першої та другої. Тональність звука безпосередньо пов'язана зі сприйняттям його як “важкого” чи “легкого”, “глибокого” або “світлого”, що має принципове значення для інтерпретації звукосимволічних ефектів у віршованому мовленні.

З погляду співвідношення тонової та шумової складових звуки класифікуються як тонові, шумові або тоново-шумові (Карпенко, 1996). Глухі шумні приголосні належать до шумових, дзвінкі приголосні поєднують шум і тон, а сонорні характеризуються домінуванням тонової складової. Таке розмежування дає змогу точніше описувати акустичну організацію віршованого тексту та виявляти закономірності звукових комбінацій, які беруть участь у формуванні сенсорних образів і синестезійних метафор.

Кожен звук мови в межах акустичної парадигми може бути охарактеризований за кількома параметрами і не лише як голосний або приголосний, а й як темброво-тональний чи шумовий, компактний або дифузний, низько- чи високотональний. Запропонована багатовимірна характеристика звуків виводить фонетичний аналіз за межі вузького артикуляційного опису і переводить його в акустично-рецептивний контекст, що створює методологічне підґрунтя для аналізу звукосимволіки та синестезійних ефектів у віршованих текстах.

Водночас для виконуваного дослідження принципово важливим є комплексний методологічний підхід до аналізу звукосимволічної організації віршованих текстів у різних мовах. Поряд з акустичною класифікацією, що ґрунтується на описі фізичних характеристик звуків та особливостей їх

сприйняття, у роботі врахована також класична класифікація звуків за артикуляційними ознаками. Такий підхід зумовлений специфікою віршованого тексту, де звукова організація формується як на рівні фізіології вимови, так і на рівні акустично-сенсорного ефекту.

Артикуляційна класифікація, що базується на характеристиках місця й способу творення звуків, дозволяє систематизувати фонетичний матеріал і чітко розмежовувати голосні та приголосні, сонорні й шумні, тверді та м'які звуки. Водночас саме артикуляційні параметри часто слугують відправною точкою для аналізу алітераційних рядів, звукових повторів і фонетичних паралелізмів у поезії для вивчення внутрішньомодельної алітераційної комбінаторики. Разом із тим, винятково артикуляційний опис не здатний повною мірою пояснити звукосимволічний ефект синестезійного віршотворення. Тому в дисертації домінуючим є акустичний підхід, зорієнтований на виявлення фізичних відмінностей між звуками, їхніх спектральних характеристик, тональних і тембрових параметрів. Акустичні властивості звуків визначають їхню рецептивну "вагу", "світлість" або "темність", рівень шуму чи тональності, що безпосередньо корелює зі створенням емотивно-сенсорних образів у межах синестезійних метафор.

Комплексний підхід, що поєднує класичну артикуляційну класифікацію звуків із їх вивченням за фізичними, акустичними відмінностями дозволяє оптимально представити звукову організацію віршованого тексту двох досліджуваних мов та виявити, як фонетичні параметри різної природи взаємодіють у межах внутрішньомодельної алітераційної, градуальної та асонантно-дисонантної комбінаторики синестезійних метафор.

4.1 Алітераційна комбінаторика звукосимволічних синестезійних метафор

Методологічною базою для трактування алітерації як організаційного чинника поетичного мовлення є класичні положення Р. Якобсона про релевантність кореляцій груп приголосних у поетичній звуковій організації та про роль артикуляційної тотожності в алітераційних структурах (Jakobson, 1960). В українській фонетичній традиції артикуляційний підхід до аналізу поетичної фоніки послідовно розвивався в межах артикуляційної фонетики (зокрема, у працях Плющ, 1985; Бас-Кононенко, 2024; та ін.), де підкреслено системну залежність фонічної організації тексту від місця і способу творення приголосних та їх комбінування в алітераційні ряди. Додатково важливим є положення про семантико-експресивну функцію звукової організації поетичного тексту (Кикот, 2023), що дозволяє трактувати алітерацію як чинник модифікації образності без зміни лексичної структури.

В українській фоностилістиці простежується науковий інтерес до аналізу іконічності звукової форми та її участі у формуванні поетичної образності, зокрема до вивчення кореляцій між артикуляційними характеристиками приголосних і семантико-експресивним ефектом художнього тексту. Цей підхід розроблений у роботах М. Ю. Кабиш (Кабиш, 2015), де доведено, що звукова організація поетичного мовлення є мотиватором образності й фоносемантичного підсилення, а також у дослідженнях Ф. С. Бацевича (Бацевич, 2017), присвячених аналітиці проблем іконічності мовного знака та у дослідженнях В. Кикоть про когнітивно зумовлену взаємодію фонетичного й семантичного рівнів (Кикоть, 2023). Хоча в межах аналізу звукової організації поетичного тексту до уваги беруться також артикуляційні параметри мовних звуків, у нашому дослідженні, присвяченому звукосимволізму синестезійної метафори, визначальними є саме їхні акустичні характеристики. Це зумовлено тим, що звукосимволічні асоціації виникають насамперед на рівні акустичного сприйняття, тобто того, як звуковий сигнал сприймається слухачем. Саме

акустичні властивості звуків (їхня частотна структура, інтенсивність, тембр, тривалість тощо) формують ті перцептивні ефекти, які здатні викликати образні, емоційні та синестезійні асоціації у поетичному дискурсі. Водночас зазначені студії методологічно узгоджуються з поширеним у фонетистичній артикуляційним підходом, оскільки акцентують увагу передусім не на акустичній варіативності звуків, а на повторюваності артикуляційних жестів та їхній ролі у формуванні експресивного потенціалу тексту. У такій перспективі звукова організація поетичного мовлення розглядається як результат систематичного відтворення певних артикуляційних моделей. Проте для аналізу синестезійної метафорики більш релевантним є саме акустичний вимір звука, адже саме він безпосередньо бере участь у формуванні чуттєвих асоціацій між різними сенсорними модальностями.

Для новогрецького матеріалу релевантними залишаються описи фонетичної структури мови та ролі приголосних у ритміко-фонічній організації мовлення (Newton, 1972; Botinis, 1981; Arvaniti, 1999; Baltazani, 2005), у яких зафіксовано системну значущість щілинних і сонорних, стабільність опозицій дзвінкості/глухості та передбачуваність артикуляційно однорідних звукових ланцюгів, особливо продуктивних у поетичній фоніці. На перетині цих підходів формується дослідницька перспектива, у межах якої алітерація осмислюється як когнітивний механізм фонетичного підсилення синестезійної метафори.

Аналіз алітераційної комбінаторики синестезійних метафор ґрунтується на принциповому розмежуванні між міжмодальними переходами, що формують власне синестезійну модель, та механізмами фонетичного підсилення, які діють у межах уже встановленої сенсорної відповідності. У цьому контексті алітерація не ініціює нового міжсенсорного зіставлення, а виконує організаційну функцію: стабілізує, інтенсифікує або семантично підсилює синестезійний образ. Саме тому визначальними для аналізу алітераційної комбінаторики є параметри приголосних, а саме: місце творення (губні, губно-зубні, губно-губні, передньоязикові, середньоязикові, задньоязикові, піднебінні, гортанні); спосіб творення (щілинні, зімкненні,

дрижачі); участь голосу і шуму (сонорні, шумні), які разом формують акустичний профіль звука і визначають його роль у створенні синестезійних поетичних образів.

У розроблюваній концепції цей профіль накладається на сенсорні компоненти метафори, забезпечуючи кореляцію між семантикою образу (світло, звук, смак, дотик) і способом його фонетичної реалізації у віршованих текстах.

В українській символістській поезії М. Вороного *візуально-акустичні моделі* демонструють стійку кореляцію між зоровими образами світла, мерехтіння, руху та алітераційними ланцюгами приголосних артикуляційні властивості яких створюють ефект звучання у поєднанні із зоровим образом.

<i>“...Пеститься місячний промінь, Лиже холодний сніг... Сумно в німому просторі Віє нудьга крилом.</i>	<i>Хмуряться сплакані зорі, Співаючи псалом... Вслуханий в тишу величну, Чую: десь кулемет...”</i>
---	--

Серійні повтори глухого, свистячого, передньоязикового [с], у поєднанні з дзвінким, щілинним, передньоязиковим [з], що утворює вібрацію голосових зв'язок; дзвінким глотковим фрикативом [г], який твориться з участю голосу та шуму повітря; шумним, щілинним, глухим задньоязиковим [х]; зімкнено-щілинною, передньоязиковою, глухою, шиплячою африкатою [ч]; шумним, твердим, шиплячим передньоязиковим, фрикативним [ш], який утворюється за допомогою язика та зубів, повітря проходить крізь вузьку щілину, створюючи тертя, але без вібрації голосових зв'язок; відтворюють ефект легкого шелесту, мерехтіння та внутрішньої пульсації, які синестетично узгоджуються з динамікою світлових образів. Послідовні повтори [с]/[з] у фрагментах, пов'язаних із зоряним світлом, створюють акустично однорідний простір без різких контрастів, у якому світло ніби “звучить”. Водночас у сакралізованих варіантах тієї ж моделі кластеризація губних і сонорних (шумний, глухий, губно-губний, проривний приголосний [п]; сонорний (з перевагою тону),

твердий, альвеолярний, ясенний приголосний [л]; сонорний, носовий, губний, утворюється зімкненням губ і вібрацією голосу [м]) у поєднанні зі свистячими та шиплячими формує приглушений, “псалмодійний” ефект, що не змінює міжмодального напрямку “зір → слух”, але переорієнтовує його в ритуально-молитовний реєстр.

У поетичному мовленні О. Олеся ця сама модель реалізується іншою фонетичною конфігурацією, але не менш експресивною. Повтори приголосних [ж], [з], [р] створюють акустичний контур зовсім іншого типу: не просторово-мерехтливого, як у Вороного, а емоційно напруженого, густого та імпульсивно-динамічного. Розглянемо вірш “З журбою радість обнялась”:

<i>“З журбою радість обнялась... В сльозах, як в жемчугах, мій сміх, І з дивним ранком ніч злилась І як мені розняти їх?!”</i>	<i>В обіймах з радістю журба, Одна летить, друга спиня... І йде між ними боротьба, І дужчий хто – не знаю я...”</i>
--	---

Шиплячий, дзвінкий, твердий, щілинний, передньоязиковий приголосний, який утворюється дзвінкою вібрацією [ж] формує ефект акустичної густини й внутрішньої заповненості звучання; дзвінкий, щілинний, передньоязиковий [з], який утворюється за участі голосу та шуму, забезпечує плавний перехід між протилежними емоціями, а тремтливий сонорний, плавний, проривний вібрант [р] надає образу імпульсивної, енергетичної напруги. У сукупності ці приголосні не просто відтворюють емоційний спектр журби та радості, а й акустично моделюють їхню взаємодію, злиття, боротьбу й обійми, тобто сам механізм внутрішньої динаміки образу. Таким чином, візуально-акустична синестезійна модель у М. Вороного й О. Олеся ґрунтується на спільному когнітивному принципі: зоровий образ набуває звучання, проте фонетичні стратегії реалізації цієї моделі суттєво розрізняються. М. Вороний тяжіє до холодного, розсіяного, просторового шуму, тоді як О. Олесь спрямовує візуальний образ до тремтливого насиченого звучання, але в обох структурах вона виконує роль фонетичного підсилення, забезпечуючи іконічну відповідність між зоровим стимулом та акустичним відгуком.

У новогрецькому матеріалі аналогічні когнітивні принципи реалізуються іншими фонетичними засобами. Тут синестезійна алітерація *візуально-акустичної моделі* яскраво представлена творчістю Ангелоса Сікеліаноса, зокрема у вірші “Η Αγία”, в якому зображено тишу.

*“Πέρα, μακριά στις άφωνης πηγής την εκκλησία
Απάνω από την πόρτα της ψηλά ζωγραφισμένη,
Χρόνους και χρόνους και καιρούς, μονάχη της η Αγία
Σκόβει θλιμμένη κι η ερημιά τριγύρω της σωπαίνει...”*
*“...Τ’ ολόχρυσο στεφάνι της, κι εκείνο το ‘χει σβήσει
Ο γέρο-Χρόνος, ο κακός, γιομάτος από φθόνο,
Της το ‘σβησε, και στην πικρή ζωή την έχει αφήσει
Με τα φτωχά τα ρούχα της και το σταυρό της μόνο.”*

У цьому уривку домінують глухі щілинні фрикативи [σ] ([s]) та міжзубний глухий фрикатив [θ] ([th]), також ψ передається сполученням двох глухих приголосних звуків: зімкнено-проривного губного [π] ([p]), фрикативного (щілинного) передньоязикового зубного [s], та вимовляється як єдиний приголосний кластер на одному видиху [πς] ([ps]). Саме таке поєднання виконує ключову роль у створенні акустичної тиші, шепітного, розсіяного акустичного фону з мінімальною участю голосових зв’язок.

Акустично-соматичні моделі в обох традиціях виявляють спільну когнітивну настанову на тілесне переживання звуку, проте реалізуються різними артикуляційними стратегіями. В українській поезії соматизація звуку часто має подієво-імпульсивний характер, як, наприклад, вірш О. Олеся “Чари ночі”:

“Сміються, плачуть солов’ї

І б’ють піснями в груди:

“Цілуй, цілуй, цілуй її,

Знов молодість не буде...!

...Лови летючу мить життя!

Чаруйсь, хмелій, впивайся

Поглянь, уся земля тремтить

В палких обіймах ночі,

Лист квітці рвійно шелестить,

Траві струмок воркоче.”

І серед мрій і забуття

В розкошах закохайся...

У наведеному фрагменті простежується чітко організована фонетична динаміка, яка рухається від м'яких, плавних, легких звукових поєднань на початку тексту, а саме: сонорний, твердий, альвеолярний приголосний [л]; сонорний, губний, утворюється зімкненням губ і вібрацією голосу [м]; шумовий, щілинний, передньоязиковий [с]; глуха, щілинно-зубна, м'яка африката [ц];) до енергетично насичених, вибухових й вібраційних приголосних у кульмінаційних рядках (сонорний, плавний, проривний вібрант [р]; дзвінкий, щілинний, передньоязиковий [з]; зімкнено-щілинна, шипляча африката [ч]). Такий фонетичний зсув функціонує як внутрішньомодельний механізм акустично-соматичного підсилення, оскільки поступове наростання артикуляційної напруги й зміна типів приголосних іконічно переводять звук у площину тілесного відчуття та забезпечують зростання емоційної інтенсивності поетичного фрагмента.

У новогрецькій символістській поезії К. Паламаса, а саме у вірші “Σιωπή” акустично-соматична синестезійна метафора представлена в рядках:

*“Μιά ψεύτρα εἶν' ἡ βοή, τὰ λόγια εἶναι μαχαίρια,
παντοῦ εἶν' ἡ πλάνη. Τραγουδάει σὲ κάθε ἀπὸ τ' ἀστέρια
καὶ μιὰ Σειρήνα ἕνα τραγούδι ἐπίβουλο θανάτου,
τρομάρα καὶ σπартάρισμα κάθε φωνὴ ἀπὸ κάτου,
κάθε ἀρμονία ἀπὸ ψηλά...”*

домінуює повторюваність сонорного, проривного дзвінкого вібранта [р] ([r]), а також глухого щілинного фриктиву [σ] ([s]) та міжзубного глухого фриктиву [θ] ([th]), також ψ передається сполученням двох глухих приголосних звуків: зімкнено-проривного губного [π] ([p]), фриктивного (щілинного) передньоязикового зубного [с], та вимовляється як єдиний приголосний кластер на одному видиху [πς] ([ps]). Сукупність цих звуків створює фонетичний ефект ріжучого, колючого звучання, що іконічно корелює з метафорою “τὰ λόγια εἶναι μαχαίρια” (“слова – ножі”) та тілесними реакціями “τρομάρα καὶ σπартάρισμα”

(“жах і здригання”). Таким чином, звук у цьому фрагменті не лише сприймається слухом, а й безпосередньо проектується на соматичний рівень як біль, судома й внутрішній спазм, що дозволяє трактувати алітераційну комбінаторику як механізм акустично-соматичного підсилення образу.

У візуально-соматичних моделях внутрішньомодельна алітераційна комбінаторика чітко корелює з типом тілесного переживання, оскільки артикуляційний профіль повторюваних приголосних іконічно відтворює або м'якість контакту, або його експресивність. В українській символістській поезії показовим є фрагмент з вірша “Старе місто” М. Вороного:

*“Тумани, тумани над містом Завис олив'яний, імлистий тягар,
пливуть, Немов перегонна отара,
Як хвилі гойдаються сонні... І давить, і тисне,— і хвиль його
І клаптями тануть, і лавою йдуть хмар
Такі монотонні... Снується примара...”*

Повтори у кожному рядку глухого проривного [т], у поєднанні з сонорним, губним, якій утворюється зімкненням губ і вібрацією голосу [м] та ясенним носовим [н] і його подвоєння надають відчуття тиску, ваги через скупчення зімкнених приголосних та підвищеною артикуляційною напругою. Далі у рядку “...і давить, і тисне...”, де повтор шумного зімкненого передньоязикового [д] та глухого ясенного проривного [т], у комбінації з зімкнено-носовим [н] працюють як внутрішньомодельні маркери соматичного відчуття: кожна фаза змикання і наступного розмикання іконічно дублює акт натиску, а ритмічне повторення підсилює ефект постійного тиску.

Якщо в українській візуально-соматичних моделях тілесність світла й простору здебільшого психологізується як індивідуальний досвід (тиск, дотик), то в новогрецькій традиції вона частіше універсалізується, інтегруючись із космічним, сакральним виміром. Зазначена відмінність простежується в фонетичній організації тексту Костиса Паламаса у вірші “Τὸ καλοκαίρι” (“Літо”),

“Ο κόσμος λάμπει σαν ένα αστέρι, ... Την ώρα τούτη σκορπά ένα χέρι

*βουνά και κάμποι, δένδρα, νερά,
γιορτάζουν πάλι, καθώς προβάλει
το καλοκαίρι. Θεού χαρά!...*

*χάρια και πλούτη, κι η γη φορά,
σαν μια πορφύρα. Ζωής πλημμύρα
το καλοκαίρι. Θεού χαρά!...*

де алітерація реалізується через повтор сонорного [λ] ([l]), свідомого повтору диграфу *-μπ-* (у словах *λάμπει, κάμποι*), глухий проривний компонент [π] ([p]) одзвінчується під впливом попереднього носового [μ] ([m]), та набуває характеристик дзвінкого губного проривного [b]. Артикуляційно цей звук характеризується повним змиканням губ, подальшою різкою вибуховою фазою та активною участю голосових зв'язок, що забезпечує вищу акустичну інтенсивність порівняно з глухим відповідником. Водночас поруч з вибуховістю бачимо повтори глухого щілинного фриктиву [σ] ([s]) та міжзубного щілинного [θ] ([th]), натомість у слові *κόσμος* також відбувається одзвінчення під впливом попереднього носового [μ]([m]), і перехід від глухого щілинного [s] до дзвінкого [z]. Як результат, світло не переходить у нову модальність, а підсилює відчуття “оживлення” звукового ланцюга, що акустично моделює хвильове коливання світла, яке ніби торкається поверхні простору й людського тіла. Світло не просто візуалізується, а фонетично “озвучується”, набуваючи тактильної якості завдяки поєднанню губних, сонорних та одзвінчених фриктивів, які створюють комплексне відчуття м'якого, але відчутного дотику.

Акустично-смакові моделі особливо виразно демонструють типологічні відмінності двох традицій саме через різну фонетичну організацію “смакування звуку”. У поезії І. Франка “Не надійся нічого” у рядках:

*“...Тоді б не чув я пекла в своїй груді,
І в мізку моїм не вертів би нор
Черв'як неситий, кров моя кипуча
В гарячці лютій не дзвонила б вічно
Тих слів страшних: “Не надійся
нічого!”*

*Та ні, не вірю! Злуда, злуда все
Живущої води в напій мені
Ти долила, а жартом лиш сказала,
Що се отрута. Бо за що ж би ти
Могла вбивать у мене душу й
тіло?...”*

простежуємо повторюваність сонорного, проривного вібранта [p]; твердого вибухового (проривного, зімкненого) [t]; шумного, глоткового дзвінкого фрикатива [ɣ], який твориться зі участі голосу та шуму повітря; а також скупчення цих твердих приголосних [tr], [rt], [rɣ] формує напружений артикуляційно-акустичний контур, що відтворює безперервний внутрішній тілесний резонанс. Скупчення шумних глухих і дзвінких з сонорним дрижачім із підвищеною артикуляційною напругою проектує смакову семантику гіркоти й пекучості, завдяки чому звук слова переживається як отруйний напій, що діє зсередини тіла, поєднуючи слухове відчуття з тривалим негативним “післясмаком” емоційного досвіду.

У новогрецькій символістській поезії, навпаки, “пиття звуку” частіше вбудоване в колективний та ритуальний досвід. У Л. Порфіраса в рядках:

*“...Δεν ξέρω, μα ο Χριστός εκεί, με το γερτό κεφάλι,
Ήτανε τότε πιο καλός και μας εσυμπονούσε,
Ω! κι η καμπάνα π’ άκουγα να ψέλνει αγάλι – αγάλι
Απ’ όλες όσες έχει η Γη γλυκύτερα χτυπούσε...
...Εσείς το φως, των κοριτσιών τα στήθη, τον αγέρα
Τον τρυφερό, χαιρόσαστε· κι αυτά εκεί κάτω που ’ναι,
Εκεί που τα ‘χ’ η θάλασσα πετάζει, σε μια ξέρα,
Ποτίζονται την πίκρα της κι ωστόσο πάντ’ ανθούνε...”*

акустично-смакова синестезійна модель формується через послідовне поєднання звуку дзвону та смакової оцінки з чіткою артикуляційно-фонетичною підтримкою. Алітерація тут реалізується через повтор сонорного [λ] ([l]), свідомого повтору диграфу **-μπ-** (у словах *εσυμπονούσε*, *καμπάνα*), глухий проривний компонент [π] ([p]) одзвінчується під впливом попереднього носового [μ] ([m]) та набуває характеристик дзвінкого губного проривного [b] (диграф *μπ*). Акустичний образ дзвону підсилюється повторюваними сонорними ([λ] ([l]), [μ] ([m])), що створює резонансний, насичений тембр звучання, “*тут дзвони били солодше, ніж будь-де на землі*”. Звук переживається не лише акустично більш приємно, а й як тілесно-смакова

інтенсивність. Натомість метафора “*Ποτίζονται την πίκρα της κι ωστόσο πάντ’ ανθούνε*” з алітераційним глухим проривним вибуховим [π] [(p)], в рядках оточені глухими щілинним фрикативом [σ] ([s]) та міжзубним щілинним [θ] ([th]), які у поєднанні з вибуховим [π] [(p)] створюють фонетичний ефект різкого викиду повітря, близький до фізіологічного видиху, що супроводжує небажане смакове відчуття. Така артикуляційна конфігурація іконічно відтворює тілесну реакцію відторгнення гіркоти, а протиставлення солодкого дзвону й гіркоти вибудовується як опозиція, у якій артикуляційні параметри приголосних іконічно підтримують контрастні тілесно-смакові переживання без зміни міжмодальної траєкторії “звук → смак”.

Розглянемо алітераційну комбінаторику як ключовий механізм артикуляційного закріплення смакової семантики в межах уже сформованого зорового образу *візуально-смакові моделі* на матеріалі української поезії М. Драй-Хмари у вірші “І знов обвугленими сірниками...”

<i>“...І знов обвугленими сірниками на сірих мурах сірі дні значу, і без кінця топчу тюремний камінь</i>	<i>Напившись, запрягаю коні в шори і доганяю молоді літа, лечу в далекі голубі простори, де розцвітала юність золота.</i>
<i>і туги напиваюсь досхочу.</i>	

Смаковий компонент експліцитно актуалізується у “*туги напиваюсь досхочу*”, де абстрактний психоемоційний стан осмислюється як рідина з гірким, терпким присмаком. Візуальний план вибудовується через монохромну гаму “*...обвугленими сірниками на сірих мурах сірі дні значу*”, де повтор шумного фрикативного щілинного, передньоязикового [с] і сонорного дрижачого м’якого та твердого передньоязикового [р] формує ефект тьмяного, розтертого зору, що ніби “стирає” кольори. Саме ця фонетична монотонність фіксує зорову стагнацію, яка згодом трансформується у смакову насиченість туги. Показово, що смаковий компонент у цьому фрагменті підсилюється саме через повтори передньоязикових приголосних, артикуляція яких пов’язана з активною роботою передньої частини язика. На когнітивному рівні така

артикуляційна локалізація є немотивованою випадковістю: передня зона язика асоціюється зі сферою тілесного відчуття і смакового контакту, що дозволяє інтерпретувати повторювані [с] і [р] як фонетичні маркери “смакування” туги. Унаслідок цього абстрактний емоційний стан (“туга”) набуває не лише метафори рідини, а й тілесно відчутного, терпко-гіркокого присмаку.

Наступний фрагмент вірша “Πατρίδες” яскраво репрезентує візуально-смакову модель у грецькій поетичній традиції К. Паламаса:

*“Ἐδῶ οὐρανὸς παντοῦ κι ὀλοῦθε ἥλιου ἀχτίνα,
καὶ κάτι ὀλόγυρα σὰν τοῦ Ὑμηττοῦ τὸ μέλι,
βγαίνουν ἀμάραντ’ ἀπὸ μάρμαρο τὰ κρίνα,
λάμπει γεννήτρα ἐνὸς Ὀλύμπου ἡ θεία Πεντέλη...”*

у якій візуальні характеристики простору безпосередньо проєктуються у сферу смакового досвіду. Візуальний план вибудовується через образи світла й простору (“οὐρανὸς παντοῦ”, “ἥλιου ἀχτίνα”, “λάμπει”), що формують уявлення про чистоту, ясність і сяйво. Водночас смаковий компонент експлікується через порівняння “σὰν τοῦ Ὑμηττοῦ τὸ μέλι” (“як мед з Іметта”), де колір, світло й ландшафт набувають ознак солодкості та густоти меду. На фонетичному рівні алітераційна комбінаторика підтримує цю синестезію через повторювані сонорні ([λ] ([l]), [μ] ([m]),) створюючи м’який, тяглий акустичний фон без різких вибухових фаз, що іконічно корелює з семантикою солодкого й повільного “розлиття” смаку, світло не лише бачиться, а ніби “смакується” як мед.

Отже, алітераційна комбінаторика в українській та новогрецькій символістській поезії виявляє не випадковий добір приголосних, а закономірне повторення артикуляційно тотожних класів звуків, які обумовлено “підлаштовують” фонетичну тканину під сенсорний профіль синестезійної моделі. Тому зіставлення доцільно здійснювати за компонентами моделей – залежно від того, який сенсорний канал є вихідним і який стає цільовим (зір → слух, слух → дотик, звук → смак, зір → смак), адже саме тип міжмодальної траєкторії визначає, які приголосні виявляються найпродуктивнішими і чому.

Зіставний аналіз засвідчив спільну когнітивну основу в обох традиціях:

повтор артикуляційно споріднених приголосних функціонує як маркер сенсорної семантики. Водночас виявлено типологічно відмінні фонетичні стратегії її реалізації, закономірність простежується не як “один звук = одна модель”, а як відповідність між моделлю та особливостями артикуляційних ознак. Перспективи подальших досліджень убачаються у розширенні зіставного аналізу алітераційної комбінаторики синестезійних метафор із залученням ширших корпусів української та новогрецької поезії, що дозволить виявити стабільні фонетичні патерни, пов’язані з окремими типами міжмодальних траєкторій, а також залучення когнітивно-психолінгвістичних підходів для експериментальної перевірки того, як повторювані артикуляційні особливості впливають на сприйняття поетичного образу.

4.2 Градуальна комбінаторика звукосимволічних синестезійних метафор

Внутрішньомодельна градуальна комбінаторика синестезійних метафор ґрунтується на здатності фонетичної системи мови реалізовувати ступеневе варіювання артикуляційно-акустичних ознак у межах уже сформованого міжсенсорного напрямку. На відміну від алітераційної комбінаторики, яка базується на повторі артикуляційно споріднених сегментів, градуальна комбінаторика передбачає послідовний рух уздовж фонетичної шкали нарощування або спадання інтенсивності звучання, зміщення між рівнями сонорності, напруженості, резонансності чи шуму. У такому випадку релевантним стає не сам факт повтору, а напрям і динаміка звукових змін, що формують ефект акустичного згущення, розсіювання, посилення або затухання внутрішньої експресії образу.

Теоретичне підґрунтя такого підходу закладене в структурній фонології Романа Якобсона, який наголошував, що в віршованому тексті функціонально значущими стають не окремі фонемі, а контрасти й кореляції фонологічних ознак, організовані за принципом шкал. У праці “Linguistics and Poetics”

Якобсон прямо зазначає, що поезія активно експлуатує “graduated contrasts of phonological features”, тобто ступеневі переходи між параметрами звучання (Jakobson, 1960). У цьому сенсі звук у віршованому тексті функціонує не як дискретна одиниця, а як елемент динамічного континууму, здатний змінювати свій експресивний потенціал залежно від позиції у ланцюгу. Саме ця ідея дозволяє трактувати градуальність як внутрішньомодельний механізм: сенсорний простір не змінюється, однак інтенсифікується або послаблюється тілесно-емоційне переживання, з яким воно пов’язане.

Сучасна фонетична теорія доповнює цей підхід через концепцію сонорної ієрархії, розроблену в працях В. Клементса, П. Ладефогед та інших представників західної фонетики. Згідно з цією моделлю, звуки формують упорядкований континуум від глухих зімкнених і фрикативних до сонорних приголосних і відкритих голосних, кожен з яких має різний ступінь акустичної відкритості й резонансності (Clements, 1990; Ladefoged, 2014). У віршованому мовленні така ієрархія може актуалізуватися градуально, створюючи ефект поступового “ущільнення” звучання або, навпаки, його “розчинення”. Саме послідовний рух уздовж цієї ієрархії, наприклад, від шумних до сонорних або від вибухових до фрикативних стає фонетичною основою внутрішньомодельної градуальної комбінаторики.

Внутрішньомодельна градуальна комбінаторика постає як механізм динамізації синестезійного образу. Вона не створює нового міжсенсорного переходу, а модифікує інтенсивність уже наявної моделі, забезпечуючи ефекти наростання, напруження, згущення або послаблення сенсорного досвіду.

Для подальшого аналізу віршованих текстів кінця XIX – початку XX століття вирішальними стають саме параметри звукового руху, а саме тип приголосних, ступінь сонорності, характер переходів між артикуляційними класами, які дозволяють простежити, як звук у межах синестезійної моделі змінює свою експресивну “вагу” й тілесний потенціал.

В українській поезії кінця XIX – початку XX століття *візуально-акустична* модель вибудовується як градація артикуляційної напруги, у межах якої зорові

образи послідовно переходять у слухові, показовим у цьому сенсі є поезія Михайла Драй-Хмари, зокрема вірш *“Перед грозою”*:

*“Чорно-сизе шатро
напинають вітри і,
як дика орда,
вже летять на Дніпро,
де реве чорторий,
де бунтує вода...
Грає грім молодий:
скоро буде гроза!
Закипіли огні
тут і там в даліні...”*

Внутрішньомодельна градуальна комбінаторика тут полягає не в простому повторі звуків, а в поступовому нарощуванні акустичної інтенсивності, що корелює з візуальною ескалацією образу: від руху вітрів до реву, грому й *“закипання”* простору. Асонантну вісь фрагмента формують голосні [o] та [a], які організовані за принципом градації відкритості й акустичної сили. Голосний [o] як огублений голосний заднього ряду середнього підняття (*шатро, орда, чорторий, гроза, огні*) створює ефект округлого, глибокого резонансу, що акустично сприймається як гул і дальній шум. Він пов’язаний із візуальними образами маси, об’єму, темної щільності. У міру розвитку фрагмента дедалі активніше залучається [a] неогублений голосний нижнього підняття (*напинають, вода, грає, закипіли, даліні*), який артикуляційно потребує ширшого розкриття рота й забезпечує більш різкий, відкритий і напружений звук. Таким чином, рух від [o] до [a] формує градуальний перехід від глухого гулу до відкритого вибухового звучання, що відповідає наростанню стихії. Дисонансний компонент візуально-акустичної моделі локалізується на приголосному рівні й також має градуальний характер. На початкових рядках домінують сонорні та відносно м’які поєднання, які поступово змінюються жорсткими шумними кластерами. Особливо показовий дрижачий приголосний

[p], що забезпечує протяжність і вібрацію (*вітри, реве, грає*), створюючи ефект руху й тремтіння простору. Надалі з'являються глухі та дзвінкі шумні з високою артикуляційною напругою, а саме глотковий шумний фрикатив [ɣ], проривні шумні [д], [т], [к], [б], а також скупчення типу *-pt-, -kt-, -gr-*, які за рахунок проривності й різких артикуляційних меж підсилюють акустичний тиск. Градуальність тут проявляється у зміщенні шкали сонорність → шумність → вибуховість. Якщо “вітри” й “реве” ще утримують звук у зоні безперервного шуму, то “грає грім”, “скоро буде гроза”, “закипіли огні” переводять акустичну організацію в режим пікової напруги, де проривні приголосні та відкриті голосні взаємодіють, створюючи ефект акустичного вибуху. Повторюваність цих елементів не механічна, а ступенева: кожен наступний рядок підсилює попередній за рівнем шуму, резонансності й артикуляційної сили. Отже, у цьому фрагменті внутрішньомодельна градуальна комбінаторика візуально-акустичної моделі реалізується через поступове нарощування відкритості вокалізму та жорсткості консонантизму. Звук функціонує як динамічний континуум: від приглушеного гулу до вибухового гому, від зорового споглядання стихії – до її акустичного переживання. Саме ця градація звукових ознак забезпечує ефект руху, напруги й неминучості катастрофи, перетворюючи візуальний образ бурі на акустично відчутну подію.

У наведеному фрагменті вірша К. Паламаса “Κυμοθήη”

*Ποιός είδε τη νεράιδα Κυμοθήη,
του πέλαου τη λαχτάρα και του αφρού,
που είν' έξω από τα πρόσκαιρα της πλάσης
και πέρα από τα βρόχια του καιρού;
Εγώ είδα τη νεράιδα Κυμοθήη,
των πέλαων τη χαρά και των αφρών,
στα πόδια της να σέρνει τον Ασκραίο,
τον ψάλτη των ηρώων και των καιρών...
Τα κύματα μαγνήτες και καημοί,
χρυσά δελφίνια στη φωνή*

της παίζουν και στο κορμί.

візуально-акустична модель вибудовується навколо образу морської nereїди, яка постає як світлова, рухома й звучна сутність. Візуальний план формується через образи (*πέλαος, αφρός, κύματα, δελφίνια, φεγγάρι, θάλασσα*), світлові й рухові характеристики (*φεγγεβολή, τρέμει, φιλεί*), тоді як акустичний план активується через *φωνή, ψάλτης, τραγουδιστής*, а також через уявний “шумовий” рух води та хвиль. Зоровий образ тут не статичний: він поступово переходить у звук, у коливання, тремтіння, гру, що створює основу для внутрішньої градації. Градуальна комбінаторика у фрагменті реалізується насамперед через послідовне нарощування акустичної напруги вокалізму, без зміни сенсорного напрямку (візуально → акустичного). Початкові рядки організовані навколо огубленого голосного [o], який у новогрецькій мові передається графемами *ο, ω*. Як голосний заднього ряду середнього підняття, [o] акустично створює ефект округлого, глибокого резонансу й працює як фонова звукова маса. Він корелює з образами моря й простору (*πέλαος, αφρός, κόρφους, πρόσωπο*), задаючи відчуття глибини, віддаленості та спокійного коливання. На цьому етапі звук ще не різкий, а радше хвилеподібний, “туловий”. У міру розгортання тексту дедалі активніше залучається [a] неогублений голосний низького підняття, який артикуляційно потребує ширшого розкриття рота і дає відкритіше, енергійніше звучання. Саме [a] формує перехід від глибокого резонансу до більш напруженого, світлого й експансивного звучання, що відповідає руху образу від споглядання nereїди до її активної дії (рух, поява, взаємодія зі світом). Паралельно функціонує [i], переданий графемами *-η, -υ, -ι*, як неогублений голосний переднього ряду високого підняття. Його акустична “тонкість” і високочастотність створюють ефект світлової вібрації та тремтіння, що особливо важливо в образах *φεγγεβολή, τρέμει, φιλεί*. Таким чином, вокалізм рухається за шкалою: глибокий резонанс → відкрита напруга → світлове тремтіння, що і становить градуальний механізм.

Вірш Михайла Драй-Хмари “Мені сниться: я знов на Поділах...” має характерний приклад *візуально-акустичної* моделі, яка вибудовується як

внутрішньомодельна градуальна комбінаторика вокалізму, у межах якої зоровий простір поступово “оживає” через нарощування та зміну акустичної напруги голосних:

*“Мені сниться: я знов на Поділах,
На гарячій землі лежу.
Голубіє юга сизокрила,
І дзвенить над ухом жук.
А кругом молоко гречки,
Наче мори яке запашне...
Сонце спустило вервечки
І колисає мене.
Я з землею зрісся – не вирну,
Тільки чую під спів бджоли,
Як ремигають сумирно
Десь на стерні воли.”*

На початковому етапі домінують [o] та [y] огублені голосні заднього ряду середнього й високого підняття (*голубіє, юга, жук, ухом, сонце, воли*). Артикуляційно ці звуки характеризуються округленням губ і відносно закритою ротовою порожниною, що забезпечує глибокий, приглушений, резонансний тембр. Важливо, що в українській мові голосний [o] в ненаголошеній позиції, перед складом із [y], зазнає фонетичного наближення до [y], що призводить до часткового вирівнювання тембрової якості цих голосних. Унаслідок цього [o] і [y] функціонують не як чітко розмежовані фонemi, а як єдина огублена вокалічна зона заднього ряду, у межах якої акустичні відмінності мінімізуються. Акустично така конвергенція посилює ефект м'якого гулу або фонові звукової маси, яка не прориває простір, а рівномірно його наповнює, створюючи відчуття безперервного коливання. Саме ця вокалічна зона задає початковий рівень акустичної напруги – низький, стабільний, хвилеподібний, який слугує стартовою точкою для подальшої градуальної інтенсифікації звучання в межах моделі.

Далі у фрагменті дедалі активніше залучається [a] неогублений голосний низького підняття (*гарячий, колисає*). Його артикуляційна відкритість, пов'язана з широким розкриттям рота та вільною вібрацією голосових зв'язок, формує перехід до більш відкритого й тілесно відчутного звучання. У межах градуальної комбінаторики [a] не протиставляється [o]/[y], а інтенсифікує вже наявну акустичну хвилю, переводячи її з гулового регістру у фазу відкритого звучання. Паралельно функціонує [i] неогублений голосний переднього ряду високого підняття (*голубіє, спів, стерні*). Його акустична висока частотність створює ефект звукової вібрації та мерехтіння. У градуальній шкалі саме [i] займає верхню позицію: він не додає гучності, але підвищує акустичну напруженість і чутливість слухового сприйняття. Таким чином, внутрішньомодельна градуальна комбінаторика вокалізму вибудовується за шкалою: [o]/[y] (глибокий резонанс) → [a] (відкрита напруга) → [i] (високочастотна вібрація). Цей рух не змінює сенсорного напрямку моделі (візуально → акустичного), але послідовно нарощує акустичну інтенсивність, переводячи звук від фонового гулу до чітко відчутного слухового переживання. Саме така градація голосних забезпечує динамічність візуально-акустичної моделі й дозволяє звукові функціонувати як континуум, а не як сукупність ізольованих фонем.

У наведеному фрагменті вірша К. Паламаса “*Η νεραϊδοπαρμένη*”

*Αργαλα λαλάνε. Ποιός γιορτάζει;
Λαλητάδες, γιορταστές τα ζωτικά...
το σαράκι την καρδούλα της τρυπά!
Τηνε ναναρίσαν άυλες γκάιδες,
Ας την πιούνε την ψυχή της οι νεράιδες,
ας χαρούνε το κορμί της τα στοιχειά!
Τρέμει στου αγερόκοσμου τη φούρια
μια σπιθούλα, μια ψυχούλα ανθρωπινή.*

візуально-акустична модель вибудовується навколо образу дівчини, захопленої світом нереїд, яка постає як напівпрозора, рухома й звучна істота, розміщена на

межі між людським і надприродним простором. Візуальний план формується через просторово-предметні образи природи (*βαριά σικιά, φτέρη, κρίνα, άστρα, φεγγάρι*), а також через тілесні деталі (*κορμί, μέτωπο, μαλλιά*), які постійно перебувають у русі (*χορεύει, τρέμει, γερμένο*). Акустичний план активується через численні звукові джерела: мовичні й квазімузичні сигнали (*Άργανα λαλάνε, άυλες γκάιδες*), голосіння й спів (*λαλητάδες*), а також через повторювані мотиви коливання, тремтіння та нашіптування, які створюють враження безперервної звукової присутності. Зоровий образ у цьому фрагменті не є статичним: він поступово переходить у звучання, у вібрацію й тремтіння, що становить основу внутрішньої градації візуально-акустичної моделі. Градуальна комбінаторика у фрагменті реалізується насамперед через послідовне нарощування акустичної інтенсивності вокалізму без зміни сенсорного напрямку (візуальне → акустичне). Початкові рядки організовані навколо огубленого голосного [o], який у новогрецькій мові передається графемами ο, ω. Як голосний заднього ряду середнього підняття, [o] акустично створює ефект округлого, приглушеного резонансу й формує фон загального звучання. Він корелює з образами важкого природного простору (*χωριού, κορμί, κόσμου*), задаючи відчуття глибини, щільності та повільного коливання. На цьому етапі звук ще не напружений, а радше “загойдувальний”, близький до монотонного гулу або віддаленого шуму. У міру розвитку фрагмента дедалі активніше залучається неогублений голосний [a] низького підняття, який артикуляційно потребує ширшого розкриття рота й створює відкрите, енергійніше звучання. Саме [a] домінує у словах, пов’язаних із внутрішнім надломом і збудженням (*μαράζι, αγάπης, μαγίστρας, σαρακι, καρδούλα*), формуючи перехід від спокійного резонансу до напруженого, експансивного звучання. Цей голосний акустично підсилює тілесну відчутність образу, переводячи зорове сприйняття в зону внутрішнього слухового напруження. Таким чином, [a] стає маркером переходу від споглядання до активного емоційного й тілесного реагування. Паралельно функціонує голосний [i], переданий графемами η, ι, υ, як неогублений голосний переднього ряду високого підняття. Його акустична “тонкість” і

високочастотність створюють ефект світлової вібрації та тремтіння, що особливо виразно проявляється в образах, пов'язаних із межовими станами (*νεράιδες, ψυχούλα, τρέμει, ανθρωπινή*). [i] не домінує, а радше “прошиває” загальне звучання, додаючи йому крихкості, нестійкості й мерехтливості. Саме завдяки цьому голосному візуальний образ набуває акустичної легкості й примарності. Отже, вокалізм у фрагменті рухається за градуальною шкалою: глибокий резонанс [o] → відкрита напруга [a] → світлове тремтіння [i]. Цей послідовний зсув не змінює сенсорного напрямку моделі, а інтенсифікує його, перетворюючи зоровий образ на акустично відчутний процес. Саме така внутрішньомодельна градуальна комбінаторика забезпечує ефект поступового переходу від споглядання нереїди до її звучної, вібруючої присутності, де звук стає продовженням світла й руху.

Розглянемо вірш Івана Франка та його акустично-соматичну модель з точки зору внутрішньомодельної градуальної комбінаторики:

*“Ах, коб я був музикантом
І тоном рядити умів,
То я б твої сльози перлові
На музику всі перевів.
Слова твої, серце кохане,
То був би сумний полонез,
А тьохкання серця — шнельполька,
Що бурею тактів іллєсь.
А погляд очей твоїх ясних,
То був би кадрили чарівний,
Твої ж поцілуї гарячі,
То вальцер безумно-шумний!”*

У наведеному фрагменті вірша “Ах, коб я був музикантом...” синестезійна організація не зводиться до однієї моделі: тут одночасно взаємодіють кілька синестезійних моделей, насамперед акустично-соматична та візуально-акустична, які не змінюють одна одну, а накладаються й підсилюють спільне

тілесно-звукове переживання. У межах цього накладання реалізується міжмодальна градуальна комбінаторика, де градуальність виникає не через зміну сенсорного напрямку, а через послідовне нарощування інтенсивності тілесно-акустичного ефекту.

Внутрішньомодельна градуальна комбінаторика реалізується насамперед на рівні вокалізму. Початкові рядки організовані навколо огублених голосних заднього ряду [o] та [y], які артикуляційно пов'язані з округленням губ і відносно закритою ротовою порожниною. Ці голосні формують м'яке, приглушене, резонансне тло, акустично близьке до внутрішнього мовлення або задуму, і задають низький, стабільний рівень тілесно-звукової напруги. У міру розгортання тексту дедалі активніше залучаються відкриті неогублені голосні [a] та [e], які потребують ширшого розкриття рота й забезпечують більш різкий, напружений, експансивний звук. Саме вони формують перехід від внутрішнього, стриманого звучання до відкритого тілесного вияву емоції, перетворюючи звук на напружений видих. Таким чином, вокалічна організація вибудовується за градуальною шкалою від приглушеного резонансу до відкритої акустичної напруги, що відповідає наростанню емоційно-соматичного переживання. На приголосному рівні градуальність реалізується через поступове зміщення від м'яких сонорних до жорсткіших шумних поєднань. На початку домінують сонорні носові [m], [n], сонорний [l] та сонорний дрижачий [r], які забезпечують плавність і безперервність звукового потоку та корелюють із рівним диханням і стабільним тілесним ритмом. У центральній частині фрагмента формується ключовий соматичний вузол (*тьохкання серця*), у якому акустично-соматична напруга локалізується в конкретних фонетичних структурах. Лексема тьохкання акустично організована навколо поєднання приголосних [t'] – [x] – [k], що формують ритмічну, переривчасту звукову модель. М'який передньоязиковий проривний [t'] задає початковий імпульс, короткий і різкий, шумний задньоязиковий глухий щілинний [x] створює фазу тертя й видиху, а твердий задньоязиковий проривний [k] фіксує момент змикання. Послідовність [t'–x–k] акустично відтворює пульсаційний цикл

“удар–тертя–зупинка”, що безпосередньо корелює з тілесним відчуттям серцевого ритму. Саме тут звук переходить із зони плавної протяжності сонорного фону в зону чіткої пульсації та напруги. У фінальних рядках інтенсивність акустично-соматичного переживання досягає піку через скупчення конкретних шумних приголосних у сполуках бурею тактів та безумно-шумний. У слові бурею ключову роль відіграє твердий губно-губний проривний дзвінкий [б], який створює сильний вибуховий початок, за яким слідує твердий передньоязиковий дрижачий сонорний [р], що додає вібрації та нестабільності. У слові тактів поєднання [т] – [к] (два глухі проривні різного місця творення: передньоязиковий і задньоязиковий) формує подвійну артикуляційну зупинку, що акустично сприймається як жорсткий, механічний удар.

Особливо показовим є повтор і згущення приголосних [ч], [ц], [ш], які формують фінальний етап акустично-соматичної градації. Приголосний [ч] (*чарівний, поцілуї, гарячі*) є передньоязиковою твердою шиплячою африкатою, Приголосний [ц] (поцілуї) також є передньоязиковою шумною африкатою, але з глухим характером і чіткішою артикуляційною межею. На відміну від [ч], він має більш різку вибухову фазу. У слові поцілуї звук [ц] акустично фіксує момент дотику як короткий, точковий тілесний контакт, що відрізняється від плавнішого [ч]. Таким чином, [ц] і [ч] у спільному функціонуванні створюють градуальну шкалу тілесного відчуття: від короткого імпульсу ([ц]) до більш розгорнутого, теплового ([ч]). Приголосний [ш] є передньоязиковим твердим шиплячим шумний глухим звуком із тривалим тертям. Артикуляційно він не має вибухової фази, а реалізується як безперервний шум, що акустично сприймається як накривання, обволікання простору. У словосполучі *безумно-шумний* [ш] фіксує кульмінацію акустично-соматичної напруги: звук більше не пульсує й не б’є, а накочує хвилею, що відповідає образу танцю, вихору, втрати контролю.

Внутрішньомодельна градуальна комбінаторика синестезійних метафор постає як фонетичний механізм динамізації вже сформованого міжсенсорного

напрямку: звук не створює нового переходу між модальностями, а ступенево змінює інтенсивність сенсорного переживання через рух уздовж шкал артикуляційно-акустичних ознак. Її сутність полягає не в повторюваності як такої, а в напрямі й динаміці змін, у наростанні або спаданні сонорності, резонансності, шумності та артикуляційної напруженості, що зумовлює ефекти акустичного згущення, посилення, розсіювання чи затухання експресії образу. У такій організації значущим стає сам «вектор» звукового розгортання: поетичний ряд може послідовно переходити від м'якших, більш резонансних і безперервних ланок (сонорні приголосні, огублені або закриті голосні, плавні переходи між звуками) до жорсткіших, шумніших і переривчастих (проривні та щільні приголосні, скупчення приголосних, відкриті голосні з високою артикуляційною напругою) або ж у зворотному напрямі, коли напруга поступово «спадає» і звучання розчиняється. Саме тому градуальність у межах моделі працює як інструмент керування внутрішньою динамікою: без зміни сенсорного напрямку (скажімо, візуальне → акустичне чи акустичне → соматичне) вона здатна модифікувати міру інтенсивності, щільності й тілесної відчутності того самого образу.

4.3 Асонантно-дисонантна комбінаторика звукосимволічних синестезійних метафор

Внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика синестезійних метафор репрезентує особливий рівень фонічної організації віршованого тексту, де варіативність вокальних структур визначає градуальну динаміку сенсорного образу. На відміну від алітераційної комбінаторики, що ґрунтується на артикуляційній спорідненості приголосних, асонантно-дисонантні структури формуються через співвіднесення голосних за параметрами піднесення, ряду, акустичної дифузності та ступеня напруги. Саме голосні, як зауважують представники когнітивної фонетики, характеризуються найвищим ступенем акустичної безперервності, що робить їх особливо чутливими до перцептивної

градуальності (Gordon, Potter, Dawson, de Reuse, Ladefoged, 2001).

Теоретичною основою аналізу асонантно-дисонантної комбінаторики слугує когнітивно-поетична концепція Reuven Tsur, який наголошує, що евфонія й дисонанс є не категоріальними, а континуальними явищами, залежними від когнітивної обробки звукового сигналу (Tsur, 1992). На думку дослідника, асонанс створює умови для стабільного перцептивного опрацювання, тоді як дисонанс порушує очікування слухача, підвищуючи рівень когнітивної напруги (Tsur, 1992). Власне, ця напруга й становить художню цінність дисонантних вокальних структур, оскільки вони віддзеркалюють концептуальний або емоційний злам.

Подібний підхід підтримується і працями Jonathan Culler, який вказує, що фонічні повтори й вокальні контрасти в поезії функціонують як механізми інтенсифікації смислу, а не як декоративні елементи (Culler, 2015). У цьому контексті асонанс і дисонанс можуть розглядатися як структурні засоби керування увагою читача: повторювані вокалічні патерни створюють ефект когнітивного впливу, тоді як їх порушення активізує інтерпретаційну напругу. Важливо, що ця напруга не є випадковою, адже вона має системний характер і піддається аналітичному опису. З позицій когнітивної лінгвістики релевантною є також концепція *graded salience* (градуальної помітності), запропонована Giora (1997). Вона дозволяє тлумачити асонантно-дисонантні зсуви як маркери зміни когнітивного фокусу: евфонійні вокальні структури відповідають фоновим, передбачуваним елементам образу, тоді як дисонантні зони підкреслюють семантичні вузли, афективні злами або символічні піки. Асонанс ґрунтується на повторі голосних із близькими артикуляційними позиціями, що забезпечує акустичну однорідність і плавність. Дисонанс, навпаки, виникає через зіткнення голосних із різними формантними структурами, різким тембровим контрастом і зміною акустичного фокусу. Градуальність у цьому контексті характеризуємо не просто як повтор чи чергування звукотипів, а поступове зміщення вокальної домінанти, яке моделює внутрішню динаміку образу: поширення світла, рух емоції, наближення або вибух природного

явища.

У межах синестезійних метафор ця градуальність безпосередньо впливає на інтенсивність міжсенсорного образу, не змінюючи його базової моделі. Окрему роль у теоретичному обґрунтуванні асонантно-дисонантної комбінаторики відіграють праці Margaret Magnus, присвячені фоносемантиці голосних. Дослідниця стверджує, що відкриті та дифузні голосні частіше асоціюються з позитивними, розгорнутими, тілесно-комфортними переживаннями, тоді як закриті й компактні голосні корелюють із напругою, стисканням або негативним афектом (Magnus, 2001). Це положення є особливо важливим для аналізу синестезійних метафор, де зміна вокальної конфігурації може слугувати інструментом моделювання змін у тілесному або емоційному досвіді.

Асонантно-дисонантна комбінаторика тут розглядається як внутрішньомодельний механізм, що функціонує всередині вже заданої синестезійної моделі (візуально-акустичної, візуально-смакової, візуально-соматичної, акустично-соматичної, акустично-смакової). Її завдання полягає не у створенні нового міжсенсорного переходу, а у градуальному регулюванні інтенсивності сенсорного образу через зміну вокальної напруги та евфонійності звучання. Таким чином, асонанс і дисонанс виконують функцію перцептивних регуляторів, які забезпечують динаміку образу, його згущення, розрядку або драматизацію. Актуальність аналізу внутрішньомодельної асонантно-дисонантної комбінаторики зумовлена тим, що цей рівень звукової організації тривалий час залишався периферійним у традиційних стилістичних дослідженнях, які зосереджувалися переважно на алітерації або рими. Когнітивно-поетичний підхід дозволяє подолати цю обмеженість, розглядаючи вокальні структури як активний чинник формування сенсорної та емоційної образності. У такий спосіб асонантно-дисонантна комбінаторика постає не як допоміжний фонетичний засіб, а як повноцінний механізм внутрішньомодельної організації синестезійних метафор у поезії кінця XIX – початку XX століття.

Апелюючи до положення Р. Цура, згідно з яким евфонічні структури створюють “тональне поле емоційної інтенсифікації”, а дисонанс є “маркером переходу станів або зміни модальної домінанти” (Tsur, 1992).

Наведені нижче приклади демонструють, як саме внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика коригує семантику синестезійного образу, підсилює чи послаблює сенсорну напругу та визначає напрям міжмодального переходу.

В українській традиції кінця XIX – початку XX століття внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика найяскравіше реалізується у візуально-акустичних та візуально-соматичних моделях. Наприклад, у вірші М. Вороного “Зорі-очі”:

“Сяйте, зорі! Сяйте, чисті!

Лийте світ!

Бризки сійте променисті,

В душу війте сни барвисті...

Сяйте, зорі, сяйте, чисті!

Сипте огнецвіт!...”

візуально-акустична модель відтворює інтенсивний рух світла як динамічного, звучного явища, що переходить із зовнішнього космічного простору у внутрішній духовний вимір. У вірші М. Вороного “Сяйте, зорі!” асонантно-дисонантна особливість ґрунтується на домінуванні голосних [и] та [і], які формують основне вокалічне тло тексту. Ці голосні належать до переднього ряду високого й високосереднього підняття та є неогубленими (нелабіалізованими), що зумовлює їхню акустичну світлість і артикуляційну напруженість. Регулярне повторення [и] й [і] у словах: “чисті”, “світ”, “сійте”, “променисті”, “сни”, “барвисті”, “сипте” створює виразний асонанс, який забезпечує евфонічну єдність візуально-акустичної моделі та формує, за Р. Цуром, “тональне поле емоційної інтенсифікації”. Особливу роль у структурі асонантно-дисонантної комбінаториці візуально-акустичної моделі відіграє

голосний [e], який у ненаголошеній позиції зазнає наближення до [и]. У швидкому й емоційно насиченому мовленні, особливо перед складами з [і], [и], [у], ненаголошений [e] артикуляційно підвищується, утворюючи дифтонгоподібне звучання типу [ei]. Унаслідок цього фонетичного зсуву [e] акустично зближується з високими голосними переднього ряду. Таким чином, у звуковій організації вірша голосний [e] функціонує не як самостійний центр асонансу, а як периферійний елемент вокалічної системи [и]–[і], який через позиційне наближення підсилює домінуючу асонантну основу. Водночас дифтонгоподібний характер реалізації [e] створює легку акустичну нестабільність, що знижує однорідність звучання й формує асонантно-дисонантну взаємодію.

Важливим елементом цієї асонантної основи є також літера я, яка в позиції після приголосного репрезентує [a], який належить до заднього ряду низького підняття, є неогубленим (нелабіалізованим) і артикуляційно протистоїть переднім голосним: високому [і] та високо-середньому [и]. У словах “сяйте”, “сяйте, зорі”, “сяйте, чисті” цей голосний, поєднуючись із середньоязиковим сонорним щілинним м’яким приголосним [й], не руйнує асонантної структури, а розширює її за рахунок вертикального артикуляційного контрасту: високі [и]–[і] співіснують із низьким [a], утворюючи м’яке, евфонічне коливання в межах неогубленої вокалічної зони. Таким чином, [a] у позиції поруч з [й], не виступає джерелом дисонансу, а функціонує як компонент асонантного розгортання, збагачуючи темброву палітру без різкого акустичного зламу. Паралельно в цій самій зоні з’являється [o] голосний заднього ряду середнього підняття, огублений (лабіалізований). Поєднання неогублених голосних переднього ряду [и], [і] та неогубленого низького [a] з лабіалізованим [o] створює чіткий артикуляційний контраст. Акустично цей контраст сприймається як зсув від чистої асонантності до помірної напруженості, однак він ще не формує повноцінного дисонансу, а лише готує перехід до нього.

Світло в цьому фрагменті не є статичним, воно “лиється”, “сіється”, “сиплется”, що надає зоровому образу звукової рухливості та ритмічності

пульсації. У межах цієї моделі *візуальний* компонент (сяйво, блиск, промені) безпосередньо проєктується на *акустичний* рівень: повтори відкритих голосних і шиплячих приголосних створюють ефект розсипаного, мерехтливого звучання, яке імітує світлову динаміку. Особливо показовим є синестезійний зсув у рядку “*в душу вийте сни барвисті*”, де світло, зберігаючи зорову основу, набуває акустичної сили впливу й переходить у внутрішній, психоемоційний простір. Таким чином, візуально-акустична модель у цьому вірші реалізує рух від зовнішнього сяйва до внутрішнього переживання, у якому світло постає як звучна, активна енергія духовного наповнення, фонетично оформлена через асонантно-дисонантну взаємодію звукових елементів.

У грецькому матеріалі (К. Паламас, вірш “*Μια піκρα*”) *візуально-акустична* модель у рядках

*Και κάθε φορά που μπροστά μου η πρωτάνθιστη
ζωούλα προβάλλει,
και βλέπω τα ονειράτα κι ακούω τα μλήματα
των πρώτων μου χρόνων κοντά στ' ακρογιάλι...*”

спирається на чітко структуровану вокалічну систему новогрецької мови, що відповідає артикуляційній класифікації голосних за рядом, ступенем відкритості та округленням. У рядках “*και βλέπω τα ονειράτα κι ακούω τα μλήματα / των πρώτων μου χρόνων κοντά στ' ακρογιάλι*” асонантну основу формують насамперед голосні [i], [o] та [a], які репрезентують різні артикуляційні полюси вокалізму й забезпечують внутрішню акустичну багатовимірність моделі. Голосний [i] у новогрецькій мові належить до переднього ряду, є закритим (κλειστό) і неокругленим (μη στρογγυλό). У наголошеній позиції він характеризується фонетичною стабільністю й чіткою артикуляцією без редукації. На графічному рівні цей звук передається різними літерами та сполуками: *ι, η, τα ει*, який в новогрецькій мові не утворює дифтонга, а реалізуються як монофтонг [i]. Поєднання графічної варіативності з фонетичною єдністю зумовлює високу частотність [i] та його асонантну концентрацію в тексті. У межах візуально-акустичної моделі цей голосний

корелює з актами зорового сприйняття та образами внутрішнього бачення, формуючи акустично світле й “прозоре” звукове тло. Паралельно функціонує наголошений голосний [o], який належить до заднього ряду, є голосним середнього ступеня відкритості (μέσα) та округленим (στρογγυλό). У новогрецькій мові він передається графемами *ο* та *ω*, що не розрізняються фонетично й реалізуються як монофтонг [o]. Його частотна присутність у словах *χρόνω*, *πρώτω*, *ονειράτα*, *ακρογιάλι* створює ефект тембрової глибини та резонансної протяжності. У межах візуально-акустичної моделі [o] акустично співвідноситься з образом моря як простору широти, безмежності й внутрішнього резонансу. Важливу роль у вокалічній організації фрагмента відіграє також голосний [a], який у новогрецькій мові належить до заднього ряду, є відкритим (ανοιχτό) та неокругленим (μη στρογγυλό). У наведених рядках він регулярно реалізується в словах *ακρογιάλι*, *ονειράτα*, *μιλήματα* і формує акустичну “відкритість” звучання. Артикуляційно [a] створює вертикальний контраст до закритого передньорядного [i] і водночас не вступає в конфлікт із округленим [o], а розширює вокалічний простір. У межах візуально-акустичної моделі цей голосний акустично підсилює просторовість зорового образу, надаючи йому відчуття ширини та дихання. Окремої уваги потребує взаємодія голосних [o] та [u], що передається графемами *ο / ω* і сполукою *ου*. У новогрецькій мові *ου* (у наголошеній позиції *ού*) не є дифтонгом, а стабільно реалізується як монофтонг [u], характеризується як задній, закритий, округлений голосний. Хоча [u] та [o] не зливаються фонетично, їхня спільна належність до заднього округленого вокалізму створює асонантне акустичне поле, у межах якого різні за ступенем відкритості голосні взаємодіють. Це не злиття, а резонансне тяжіння, що формує ефект акустичного згущення й хвилеподібної протяжності звучання. Таким чином, візуально-акустична модель у вірші К. Паламаса вибудовується на взаємодії світлого передньорядного [i], резонансного округленого [o]–[u] та відкритого неокругленого [a], що разом формують багатовекторну асонантну основу. Водночас у межах цієї візуально-акустичної моделі асонанс не функціонує

ізолювано, а вступає в асонантно-дисонантну комбінаторику з консонантним рівнем тексту. За умов евфонічно впорядкованого вокалізму, сформованого взаємодією голосних [i], [o] та [a], дисонансний компонент локалізується в системі приголосних, зокрема в скупченнях вибухових і щілинних звуків у словах *πρωτάνθιστη, προβάλλει, μλήματα, χρόνο, ακρογιάλι*. Чергування приголосних різного способу й місця творення створює артикуляційну напругу та акустичну нерівність, що контрастує з плавною вокалічною основою. Саме ця одночасна співприсутність вокалічного асонансу та консонантної напруги формує асонантно-дисонантну комбінаторику, надаючи звучанню внутрішньої динаміки й підсилюючи синестезійний ефект візуально-акустичної моделі. “оживають”, набуваючи просторової глибини та внутрішнього резонансу.

В українській поетичній традиції кінця XIX – початку XX століття внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика послідовно реалізується не лише у візуально-акустичних, а й в *акустично-соматичних моделях*, у межах яких звук безпосередньо пов’язується з тілесним досвідом. Показовим у цьому плані є фрагмент вірша Олександра Олеся “*Ах, як стогнали ми, як плакали в вигнанні*”:

*“Ах, як стогнали ми, як плакали в вигнанні,
Який тягар з нас кожний ніс!
Моря б повстали з наших сліз,
Затихли б бурі в нашому зітханні...”*

У наведеному фрагменті *акустично-соматична* модель значною мірою вибудовується навколо домінування голосного [a], а також голосного [o], який у ненаголошеній позиції зазнає наближення до [a], що підсилює єдину вокалічну домінанту фрагмента. Голосний [a] в українській мові є неогубленим голосним нижнього піднесення, який артикуляційно реалізується за умов широкого розкриття ротової порожнини та вільної вібрації голосових зв’язок без перешкод. Саме ця артикуляційна “відкритість” забезпечує його акустичну повноту й стабільність: [a] вимовляється чітко як у наголошеній, так і в

ненаголошеній позиції, не втрачаючи своєї тембрової якості, формує асонансну основу, що акустично сприймається як розкритий, напружений видих, близький до стогону, або крику і безпосередньо корелює з тілесним досвідом болю та виснаження. Когнітивно цей голосний актуалізує відчуття тягара, муки й страждання, оскільки його відкритий артикуляційний жест асоціюється з фізичним зусиллям, напруженням грудної клітки та дихання, тобто з соматичними реакціями на біль. Таким чином, замість чіткого протиставлення голосних формується єдина зона відкритого звучання, у межах якої акустичний тиск сприймається як суцільний і тривалий, що відповідає образу тривалого страждання.

Окремої уваги заслуговує графема *я*, яка в українській мові може реалізуватися як двофонемне поєднання [й] + [а], на початку слова (*як, який*), де [й] є завжди м'яким середньоязиковим сонорним приголосним та забезпечує плавний, не різкий перехід до голосного, тоді як [а] у цій позиції зберігає повну артикуляційну розгорнутість і акустичну тривалість. Завдяки поєднанню м'якого [й] з відкритим неогубленим [а] утворюється звучання без різкого артикуляційного зламу, яке підсилює ефект напруженого, але безперервного видиху. Подовжене й акустично стабільне звучання [а] після м'якого [й] акцентує соматичний характер висловлювання, сприяючи когнітивному фокусуванню на переживанні тягара як тривалого й фізично відчутного стану.

Водночас вокалічна плавність фрагмента вступає в асонантно-дисонантну комбінаторику з приголосним рівнем тексту, де дисонанс локалізується в артикуляційно напружених консонантних поєднаннях, в яких фіксуються скупчення типу *-ст-*, *-пл-*, *-тх-*, *-гн-*, *-нн-*, утворені приголосними різного способу й місця творення. У сполуці *-ст-* поєднуються передньоязикові ясенні тверді шумні приголосні: щілинний глухий [с] і проривний шумний глухий [т], що створює різкий перехід від тертя до вибуху. У кластері *-пл-* взаємодіють губно-губний твердий проривний глухий [п] та передньоязиковий ясенний твердий сонорний [л], унаслідок чого виникає артикуляційна напруга на межі шумного й сонорного. Сполука *-тх-* поєднує передньоязиковий ясенний

твердий проривний глухий [т] із задньоязиковим твердим щілинним глухим [х], що надає звучанню шорсткості та акустичної нерівності. У поєднанні *-гн-* взаємодіють задньоязиковий твердий проривний дзвінкий [г] і передньоязиковий ясенний твердий носовий сонорний [н], а подвоєння *-нн-* підсилює тривалість носового сонорного, створюючи ефект артикуляційної затримки. Сукупність таких поєднань шумних проривних і щілинних приголосних із сонорними зумовлює консонантну жорсткість і немилозвучність, що контрастує з протяжним асонансом голосних. Саме цей контраст формує дисонансний компонент акустично-соматичної моделі, в межах якої звук сприймається як фізичний тиск і безпосередньо корелює з образами тягаря, стогону, плачу й зітхання.

У грецькому поетичному матеріалі кінця XIX – початку XX століття внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика послідовно реалізується в *акустично-соматичних* моделях, у межах яких звук не лише сприймається слухом, а й безпосередньо локалізується в тілесному просторі та набуває фізичної дії. У наведеному фрагменті К. Πάλαμας “Τα φλωριά”

“Φλωριά μου, ηχολογάτε στο κεμέρι.

θυμοί των ανυπόταχτων και των καρδιών καημοί,

σας έστρωσα ξεφάντωσης τραπέζι.

Η, σε γαϊτάνι πέρασ’ τα και κάμε τα θηλιά,

και κάμε τα θηλιά για να με πνίξεις...”

звук постає як тілесна сила: він “ηχολογάτε” – відлунює, дзвенить στο κεμέρι, тобто в зоні грудей, біля тіла, а згодом трансформується в соматично граничний образ θηλιάς і πνιγμού (петлі та втрати дихання). Асонантна основа цієї акустично-соматичної моделі формується насамперед навколо голосного [a], а також голосного [o], який у ненаголошеній позиції зазнає артикуляційного наближення до [a], що сприяє вирівнюванню вокалічного тла та посиленню відкритого типу звучання. У новогрецькій мові голосний [a] є неогубленим голосним відкритого типу, який артикуляційно реалізується за умов широкого розкриття ротової порожнини та вільної вібрації голосових зв’язок без

перешкод. Саме ця артикуляційна відкритість зумовлює його акустичну повноту, стабільність і виразну тілесну відчутність. У словах *φλωρία*, *καρδιών*, *καημοί*, *τραπέζι*, *γαϊτάνι*, *θηλιά* голосний [a] повторюється з високою частотністю, формуючи протяжний асонанс, що акустично сприймається як відкритий, напружений видих. Когнітивно такий тип звучання безпосередньо пов'язаний із соматичними станами напруги, болю й пристрасті, оскільки відкритий артикуляційний жест [a] асоціюється з фізичним зусиллям, напруженням грудної клітки та дихального апарату. У контексті цього вірша дана вокалічна конфігурація набуває додаткового значення: в ситуації стискання, задухи або загрози втрати повітря людина інстинктивно намагається максимально розкрити рот, щоб захопити якомога більше повітря. Таким чином, повторюваний відкритий [a] акустично відтворює не лише емоційний стан, а й фізіологічний рефлекс боротьби за дихання. У цьому сенсі асонанс відкритих голосних функціонує як звуковий еквівалент тілесної спроби розширити дихальний простір. У тексті це звучання безпосередньо корелює з образами *θυμών* і *καημών*, а у фіналі з тілесною дією задушення (*θηλιά*, *πνίξεις*), де відкритий вокалізм вступає в різку семантичну напругу з мотивом стискання. У результаті замість чіткого протиставлення голосних формується єдина зона відкритого звучання, у межах якої акустичний імпульс сприймається як тривалий, напружений і тілесно відчутний, що відповідає переживанню фізичного тиску та нестачі повітря. Окремої уваги заслуговує графема *αι* у словах *γαϊτάνι*, *καημοί*, яка реалізується як поєднання середньоязикового сонорного м'якого приголосного [j] і голосного [a]. М'якість [j] забезпечує плавний, безударний перехід до голосного, тоді як [a] зберігає повну артикуляційну розгорнутість і акустичну тривалість. Це поєднання подовжує фазу відкритого звучання й підсилює ефект безперервного тілесного напруження. У слові *θηλιά* такий ефект додатково актуалізується семантично, оскільки подовжене звучання [a] супроводжує образ стискання горла й утрати дихання. Водночас вокалічна протяжність і відкритість вступають в асонантно-дисонантну комбінаторику з приголосним рівнем тексту, де дисонанс

локалізується в артикуляційно напружених консонантних поєднаннях.

У словах *φλωριά*, *ηχολογάτε*, *πνίξεις* дисонансний компонент акустично-соматичної моделі формується через поєднання конкретних шумних і сонорних приголосних, артикуляційні властивості яких зумовлюють відчуття зчепленості та утрудненого видиху. У слові *φλωριά* ключову роль відіграє глухий губно-зубний щілинний приголосний [f] (φ), який реалізується з інтенсивним тертям повітряного струменя, у поєднанні з бічним сонорним [l] (λ). Перехід від шумного щілинного до сонорного створює артикуляційний злам, у якому повітряний струмінь спочатку гальмується тертям, а потім частково вивільняється, що акустично сприймається як напружене “зачеплене” звучання. У слові *ηχολογάτε* дисонанс локалізується у взаємодії глухого задньоязикового щілинного [x] (χ) з дзвінким бічним сонорним [l] (λ) та дзвінким проривним [g] (γ). Особливо виразний соматичний ефект виникає у слові *πνίξεις*, де поєднуються глухий губний проривний [p] (π), носовий [n] (ν) та глухий ξ = [ks] (кластер змичного та фрикативного приголосних). Проривний [p] різко перебиває повітряний струмінь, носовий [n] частково перенаправляє його в носову порожнину, а подальший щілинний компонент [x] знову створює тертя. Така послідовність артикуляційних дій акустично відтворює ефект переривчастого, утрудненого дихання, що безпосередньо співвідноситься з семантикою задушення й втрати повітря.

У сукупності ці приголосні поєднання формують дисонансний шар акустично-соматичної моделі: шумні глухі щілинні та проривні звуки створюють зони артикуляційного опору, тоді як сонорні й носові затримують і перерозподіляють повітряний струмінь. Саме ця взаємодія різних типів приголосних перетворює звук на тілесно відчутний процес стискання, гальмування й примусове переривання видиху. У межах асонантно-дисонансної комбінаторики грецького тексту дисонанс не розмиває вокалічну основу, а, навпаки, матеріалізує її, надаючи акустичному образу фізичної, соматичної конкретності. Саме у взаємодії протяжного вокалічного асонансу та жорсткої, опірної консонантної структури формується дисонансний компонент моделі.

Таким чином, акустично-соматична модель у вірші “Та фλωρίά” вибудовується як цілісна асонантно-дисонантна комбінаторика, у межах якої голосні відтворюють тілесну спробу зберегти дихання, а приголосні акустично фіксують моменти стискання й опору. Звук у цьому фрагменті не лише означає переживання, а відтворює його на рівні фізичної артикуляції, перетворюючись на форму соматичного досвіду.

У наведеному фрагменті вірша “Аргонавти” Миколи Зерова

“Так, друже дорогий, ми любимо одно:

Старої творчості додержане вино,

І мед аттіцьких бджіл, і гру дзвінких касталій...”

реалізується *візуально-смакова модель*, у межах якої зорові образи (вино, мед, золото, світла мета, корабель, хвиля) безпосередньо поєднуються зі смаковими відчуттями, а звук виконує функцію медіатора між чуттєвими модальностями. Центральними є лексеми вино, мед, бджіл, золотим руном, які апелюють до смаку, густоти, солодкості, витриманості, але водночас мають виразну візуальну семантику (колір, блиск, щільність).

Асонантну основу фрагмента формують насамперед голосні [o] та [a], частково [и], що створюють ефект повноти й тілесної насиченості звучання. Голосний [o] як огублений голосний заднього ряду середнього підняття у словах одно, вино, творчості, човен, стовесельнім, Арго, руном, колхідійську забезпечує округлість і глибину тембру, акустично сприймається як повний і резонансний та корелює з образом витриманого вина, мудрості й тривалості традиції. У смаковій площині цей звук асоціюється з насиченим, зрілим, “важким” смаком. Голосний [a] як неогублений голосний заднього ряду низького підняття у словах старої, мед, аттіцьких, касталій, баласт, самотою, кораблі, гавань завдяки артикуляційній відкритості створює ефект розгортання й широти, який у візуально-смаковій моделі відповідає відчуттю щедрості, розкритості смаку, тепла й тілесної повноти.

Дисонансний компонент моделі локалізується не у вокалізмі, а на приголосному рівні, де він реалізується через конкретні звукосполучення з

підвищеною артикуляційною напругою. У фрагменті дзвінких, кволі, старчуки, схоласт, культів, фактур, тривій такими є поєднання *-дзв-*, *-кв-*, *-ст-*, *-рч-*, *-кт-*, *-тр-*, кожне з яких формує власний тип консонантного опору. У сполучі дзв- (дзвінких) поєднується передньоязикова тверда дзвінка африката [дз] (шумна, з елементами проривності й щілинності) з губно-губним сонорним [в]. Африката [дз] створює різкий акустичний імпульс на межі вибуху й тертя, тоді як [в] частково затримує повітряний струмінь, унаслідок чого виникає ефект напруженого зчеплення шумного й сонорного компонентів. У сполучі *-кв-* (кволі) взаємодіють задньоязиковий твердий проривний глухий [к] і губно-губний сонорний [в], [к] характеризується повним змиканням у задній частині ротової порожнини й різким вибуховим розмиканням, тоді як [в] не створює повної перешкоди, але знижує інтенсивність повітряного струменя. Такий перехід від жорсткого вибуху до напівсонорної артикуляції формує акустичну нерівність і відчуття гальмування.

У кластері *-ст-* (старчуки) поєднуються передньоязиковий ясенний твердий щілинний глухий [с] та передньоязиковий ясенний твердий проривний глухий [т]. Це поєднання тертя й вибуху в одній артикуляційній зоні створює різкий акустичний злам і є типовим джерелом немилозвучності через швидку зміну способу творення. Сполука *-рч-* (старчуки) об'єднує передньоязиковий твердий дрижачий сонорний [р] з передньоязиковим твердим африкатним [ч] (шумним). Перехід від вібраційного сонорного до щільного шумного африката супроводжується різким зростанням артикуляційної напруги, що акустично сприймається як злам плавності й посилення різкості. У поєднанні *-кт-* (культів) взаємодіють задньоязиковий твердий проривний глухий [к] і передньоязиковий ясенний твердий проривний глухий [т]. Послідовність двох проривних приголосних різного місця творення зумовлює подвійне змикання мовних органів, що створює ефект артикуляційної “жорсткості” й акустичної ударності. У кластері *-тр-* (тривій) поєднуються передньоязиковий ясенний твердий проривний глухий [т] і передньоязиковий твердий дрижачий сонорний [р]. Вибуховий початок [т] різко переходить у вібраційний [р], що акустично

сприймається як напружений поштовх із подальшим коливанням, зберігаючи відчуття нестабільності звучання.

Отже, у фрагменті вірша “Аргонавти” Миколи Зерова візуально-смакова модель реалізується через звукову організацію асонантно-дисонантної комбінаторики: протяжний асонанс голосних [o] та [a] створює відчуття повноти, насиченості й тілесної щільності смакових образів, тоді як напружені приголосні поєднання переривають цю плавність, надаючи звучанню різкості й структурної чіткості.

У наведеному фрагменті вірша “В степу ” Миколи Зерова

“Високий, рівний степ. Зелений ряд могил.

І мрійна далечінь, що млою синіх крил

Чарує і зове...

...А з моря вітер дме гарячий, нетерпливий.

Але по що мені ті вітрові пориви...”

реалізується візуально-соматична модель, у межах якої зорovo сприйманий простір поступово переходить у тілесно відчутний стан. Початкові образи степу, могил, далечіні, обривів і руху (“млою синіх крил”, “силуети темних коней”) формують широку панорамну візуальність, однак у моменті появи гарячого, нетерпливого вітру зоровий ландшафт перестає бути лише предметом споглядання і трансформується в джерело фізіологічного впливу на тіло. Простір починає тиснути, обдувати, подразнювати, викликаючи соматичну реакцію втоми й внутрішнього опору. Асонантну основу цієї візуально-соматичної моделі формують насамперед голосні [a] та [o], частково [и], що створюють відчуття відкритості й протяжності звучання. Голосний [a] як неогублений голосний нижнього підняття реалізується за умов широкого розкриття ротової порожнини й вільної вібрації голосових зв'язок, завдяки чому акустично сприймається як відкритий, напружений видих. У словах гарячий, нетерпливий, пориви, жайворонків, проростання цей голосний формує асонансну зону, що тілесно корелює з відчуттям тепла, розширення грудної клітки й дихального напруження. У соматичному плані таке звучання

відтворює реакцію організму на надмірне тепло й рух повітря, пояснює стан, у якому тіло змушене постійно адаптуватися до зовнішнього подразника. Голосний [o] як огублений голосний заднього ряду середнього підняття забезпечує округлість і глибину тембру. Акустично він надає звучанню масивності й тиску, що в поєднанні з [a] створює ефект важкого, насиченого повітряного середовища. У межах візуально-соматичної моделі цей голосний підсилює відчуття щільності простору, який не лише охоплює погляд, а й фізично обволікає тіло.

Дисонансний компонент моделі локалізується на приголосному рівні й пов'язаний із кластерами, що супроводжують образи руху та подразнення: у словах вітер, пориви, нетерпливий, проростання поєднуються щілинні та проривні приголосні різного місця творення. Послідовності з твердими проривними ([т], [п], [к]) у поєднанні з сонорним дрижачим [р], та сонорним губним [в], створюють артикуляційну нерівність і відчуття ривковості. Акустично ці поєднання переривають вокалічну плавність, імітуючи поривчастий рух повітря, що тілесно відчувається як удари й поштовхи. Отже, у цьому фрагменті візуально-соматична модель реалізується через асонантно-дисонантну комбінаторику: протяжний асонанс відкритих голосних [a] та округлених [o] створює відчуття просторової широти й тілесної наповненості, тоді як напружені приголосні поєднання вносять дисонанс, матеріалізуючи рух, тиск і фізичну втомлюваність. Завдяки такій звуковій організації зоровий пейзаж перетворюється на соматично пережитий простір, у якому тіло реагує на світ не менш активно, ніж зір.

У грецькому поетичному матеріалі кінця XIX – початку XX століття внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика послідовно реалізується у *візуально-соматичних* моделях, у межах яких зоровий образ безпосередньо переходить у фізіологічний, тілесний стан. У наведеному фрагменті з вірша К. Паламаса “Τα άλογα του Αχιλλέως”:

*...μιά σάρκα τώρα ποταπή – το πνεύμα του χαμένο
– ανυπεράσπιστο – χωρίς πνοή – εις το μεγάλο*

Τίποτε επιστραμένο απ' την ζωή.

Τα δάκρυα είδε ο Ζεύς των αθανάτων αλόγων και λυπήθη.”

Асонантну основу фрагмента становлять насамперед голосні [a] та [o] (передані графемами α, ο, ω), а також голосний [i], який у новогрецькій мові репрезентується графемами η та υ. Відкритий неогублений [a] забезпечує акустичну “розгорнутість” і тілесну повноту звучання: він асоціюється з відкритим артикуляційним жестом, широким розкриттям рота та вільним повітряним струменем. У контексті цього вірша такий тип звучання когнітивно пов’язується з фізіологічною межею між життям і смертю, адже в ситуації нестачі повітря або агонії тіло інстинктивно прагне максимального розкриття дихального простору. Тому домінування [a] не лише створює акустичну єдність, а й моделює соматичну напругу, пов’язану з останнім подихом. Голосний [o], огублений і резонансний, формує глибший, “порожнистий” акустичний фон. У візуально-соматичній перспективі він підсилює відчуття внутрішньої порожнечі, втрати життєвого наповнення, співвідноситься з образом “великого Ніщо”. Взаємодія [a] та [o] не вибудовується як чітке протиставлення, а створює єдине поле відкритого звучання різного ступеня глибини від напруженого видиху до глухого резонансу. Особливо значущим для цієї моделі є зіставлення лексем πνοή і ζωή, які акустично зближені через домінування голосного [i] (η, υ). Фонетична ідентичність цього звука в обох словах створює асонантний міст між поняттями “дихання” і “життя”, водночас семантичний розрив між ними (відсутність πνοή як знак смерті) формує внутрішню напругу моделі. Таким чином, асонанс [i] не гармонізує, а, навпаки, підкреслює трагічний злам: звук зберігається, тоді як життєва функція зникає. Дисонансний компонент візуально-соматичної моделі локалізується переважно на приголосному рівні. Шумні проривні та щільні приголосні у поєднанні з носовими й сонорними створюють ефект артикуляційного опору, гальмування й переривання повітряного струменя. Саме ці зони консонантної напруги акустично імітують тілесний досвід припинення дихання, утрудненого видиху, фізичної нерухомості. У взаємодії з протяжним вокалічним асонансом вони

формують асонантно-дисонантну комбінаторику, в межах якої звук не просто супроводжує образ, а відтворює його на рівні фізіологічного відчуття.

Висновки до розділу 4

Звукосимволічна організація віршованого тексту кінця XIX – початку XX століття є багаторівневою системою, у якій артикуляційні та акустичні параметри звуків виконують смислотвірну функцію й безпосередньо беруть участь у формуванні синестезійних метафор. Внутрішньомодельна комбінаторика (алітераційна, градуальна та асонантно-дисонантна) забезпечує не перехід між сенсорними сферами, а динамічну організацію вже наявної моделі, підсилюючи, поглиблюючи або модифікуючи її емоційно-образний потенціал.

Аналіз показав, що українська символістська поезія тяжіє до акустично контрастних і ударних структур, які формуються за участі свистячих, шиплячих, вибухових та сонорних приголосних. Саме ці класи звуків у поєднанні з дифузними чи компактними голосними моделюють світлові, соматичні та смакові відчуття. Для українського матеріалу характерна градація за вектором шум → удар → внутрішня вібрація, що надає образам експресії, руху та відчутної тілесності. Візуально-акустичні моделі реалізуються через поступове “озвучення” зорових феноменів, тоді як соматичні через наростання артикуляційної напруги й фізичної відчутності звуку. Натомість грецька символістська традиція демонструє інший акустичний профіль: домінування сонорних, фрикативних і резонансних приголосних формує тягле, внутрішньо пульсуюче звучання, у якому звук не завдає імпульсу, а “напоює” простір і тіло. Градація в грецьких текстах відбувається за вектором легкий резонанс → тремтіння → внутрішнє наповнення. Візуально-смакові моделі структуруються навколо двополярної опозиції “солодкого / гіркого”, що акустично відтворюється контрастом між м’якими кластерами на зразок [γλ] і жорсткими задньоязиковими [κ], [χ]. Акустично-соматичні моделі мають переважно

резонансний характер і часто поєднані із сакральною або ритуальною семантикою.

Внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика є одним із інструментів динамізації синестезійних метафор, адже саме голосні – через варіативність ряду, піднесення, формантної “світлості/темності” та спектральної компактності визначають інтенсивність і напрям міжмодального переходу. В українській поетичній традиції ця градуальність найчастіше реалізується у візуально-акустичних та акустично-соматичних моделях, де рух вокальної домінанти пов’язаний із нарощенням або спадом емоційної та світлової напруги.

В українській традиції асонанс і дисонанс спрямовані переважно на моделювання дихотомії “світло ↔ емоція” та “зовнішнє ↔ внутрішнє”, тоді як у грецькій вони організують сенсорний спектр за принципами “солодке ↔ гірке” й “тепле ↔ різке”, тобто мають виразні смакові й тілесно-просторові конотації. Якщо українські поети будують градуальні траєкторії здебільшого через плавні спектральні зсуви (від високого дифузного [i] до відкритих задніх), то грецькі тяжіють до різких бінарних опозицій між передніми й задніми голосними, що спричинює сильніше дисонантне напруження всередині моделі. У підсумку внутрішньомодельна асонантно-дисонантна комбінаторика в обох поетичних системах функціонує як автономний когнітивно-фонічний механізм, який не лише посилює синестезійний ефект, а й виявляє культурно специфічні способи звукової символізації світу.

Узагальнення матеріалу засвідчує, що в обох лінгвокультурах внутрішньомодельна комбінаторика ґрунтується на системному використанні фонетичних закономірностей: алітерація організує артикуляційно споріднені ряди, забезпечує іконічність світла, руху, тиску, смаку або дотику; градуальність моделює динаміку сенсорного досвіду через зміни артикуляційної напруги та резонансності; асонанс / дисонанс регулюють емоційну напругу й інтенсивність образу через вокальні контрасти та рух вокального центру.

Таким чином, фонетичний рівень віршованого тексту виступає повноцінним механізмом когнітивного моделювання сенсорної взаємодії. Звук у символістському вірші не супроводжує образ, а структурує його, визначаючи спосіб переходу між модальностями та характер тілесно-емоційного переживання. Розбіжності між українською та грецькою традиціями пояснюються специфікою фонетичних систем і культурними моделями, але спільним залишається принцип синестезійної метафори як результат взаємодії акустичного, артикуляційного та когнітивного рівнів, де звук стає визначальним фактором для творення віршованого смислу.

ВИСНОВКИ

Теоретична концепція дисертації базується на таких положеннях.

1. Теорія звукозображальності на сучасному етапі розвитку характеризується новими тенденціями, пов'язаними з когнітивним вектором у лінгвістиці, під впливом якого такий феномен звукосимволізму, як синестезія зазнав ревізії в контексті інтерпретації суміжного з ним поняття когнітивної метафори загалом та синестезійної метафори зокрема.

2. Синестезія є процесом стимуляції одного сенсорного каналу за рахунок активізації іншого, в результаті якого відбувається накладання різних сенсорних модальностей і утворюється синестезійна метафора.

3. Синестезійна метафора – це когнітивно зумовлений міжмодальний конструкт, що утворюється в результаті проєктування перцептивних характеристик однієї сенсорної модальності на іншу, формуючи нову інтегровану образну концептуальну структуру.

4. Синестезія у віршованому тексті формує його багатовимірну образно-смыслову структуру, тимчасом синестезійна метафора відображає напрями і схеми мультимодальної інтеграції залежно від когнітивних механізмів її творення в індивідуально-авторській поетичній картині світу.

5. КМ асоціативної синтези характеризується фокусуванням на двох або більше сенсорних модальностях, зберігаючи між ними асоціативний зв'язок; КМ семантичного перенесення ґрунтується на спільному способі сприйняття семантично-сенсорних концептів; КМ крос-модальна переробки відповідає за інтеграцію та обробку інформації з різних сенсорних каналів, що дозволяють поєднувати різні види сприйняття для створення одного комплексного каналу інтерпретації; КМ ментального відображення полягає в тому, що мозок використовує ментальні образи для представлення сенсорної інформації; за рахунок когнітивних механізмів синестезія інтегрує продукти сприйняття різних сенсорних сфер, а метафора проєктує комбінації двох (або більше) концептуальних просторів у поетично стилізовану звукосимволічну форму.

6. Для виявлення впливу когнітивних механізмів на інваріант-схему синестезійного метафоричного віршотворення у дисертації *розроблено* комплексну зіставно-типологічну методику з послідовними процедурами її застосування. На першому етапі *здійснено* механічний та автоматизований вибір синестезійних метафор із друкованих та оцифрованих українських та грецьких віршованих текстів кінця ХІХ – поч. ХХ ст. й *укладено* їх корпусний реєстр, загальною кількістю 500 одиниць (291 укр. та 209 гр.).

На другому етапі за допомогою методу семантичного метафоричного моделювання *побудовано* інваріантно-варіантні моделі СМ у зіставлюваних мовах і *доведено* їх мультимодальний характер. Паралельно з цією процедурою *застосовано* метод когнітивного метафоричного моделювання для визначення когнітивних механізмів творення домінантних художніх образів, закодованих у символіці синестезійних метафор відповідної інваріантно-варіантної моделі.

На третьому етапі використано практики зіставно-типологічного методу й *установлено* типи універсальних й унікальних комбінацій механізмів творення варіантних СМ в українських та грецьких віршованих текстах. На четвертому – залучено *фоносемантичний метод* і *схарактеризовано* внутрішньомодельну комбінаторику звукосимволічної організації СМ, яка відображає не перехід між сенсорними сферами, а динаміку варіанта певної інваріантної моделі, підсилюючи або модифікуючи її образний потенціал.

На завершальному етапі *обчислено* кількісні показники СМ кожної інваріантної моделі у співвідношенні з частотністю когнітивних механізмів творення їх домінантних образів та звукосимволічної комбінаторики її варіантів. На фінальному етапі з використанням експериментального методу комп'ютерної лексикографії (Lexopomy) на базі програми корпусного менеджера SketchEngine створено фрагмент словника синестезійних метафор (корпусу), який побудований в рамках семантико-когнітивного макрополя із залученням додаткових полів (етимологічних довідок, ілюстративного матеріалу, озвучування та авторського тлумачення), а також із урахуванням даних, отриманих на попередніх етапах дослідження.

7. Виявлено 5 спільних інваріантних моделей звуко-символічних синестезійних метафор для двох лінгвокультур: 1) візуально-акустична, 2) візуально-смакова, 3) візуально-соматична, 4) акустично-соматична та 5) акустично-смакова з домінуванням для їх варіантів таких когнітивних механізмів творення, як *концептуальний блендинг, асоціативна синтеза, семантичне перенесення та крос-модальна інтеграція*, які проявляються по-різному.

Кількісний зіставно-типологічний аналіз синестезійних метафор (N = 500) засвідчує переважання візуального та акустичного компонентів досліджуваних п'ятих моделей з домінуванням зорово-акустичної перцептивної модальності у поетичній мові символізму. Найбільшу кількість прикладів зафіксовано для візуально-акустичної моделі (200 од., 40% від загальної кількості), що свідчить про типову для символістської поезики тенденцію до кореляції зорових образів зі звуковими відповідниками. Загалом візуальний компонент домінує у 375 одиницях, що становить 75% з усього корпусного реєстру й реалізується у трьох основних поєднаннях: візуально-акустичному (200 од.), візуально-смаковому (100 прикл.) та візуально-соматичному (75 од.). Це підтверджує зорову домінанту символістської образності. Акустичний компонент припадає на 325 од. (65%), де провідною є взаємодія з візуальною модальністю (200 од.), а також утворюються варіанти акустично-соматичних (75 од.) і акустично-смакових (50 од.) синестезійних метафор. Така кількісна перевага слухових ознак відображає музикальність поетичного мовлення та метафоризацію звуку як естетичної категорії. Соматичний компонент (дотикові відчуття) представлений у 150 од. (30%) насамперед в кількісно однакових комбінаціях із візуальними (75 од.) та акустичними (75 од.) модальностями. У межах цього типу виділено температурні кореляції ("світло як дотик/тепло/холод"), які становлять близько 2,4% (12 од.), що засвідчує метафоричне утілення тілесності у сприйнятті кольору й світла. Смакова модальність зафіксована у 150 од. (30%) в поєднанні з візуальними (100 од.) та акустичними (50 од.) ознаками, що свідчить про вторинність смакових асоціацій у поетичній синестезії.

Ольфакторна модальність (нюх) є найменш репрезентованою, адже виявлено лише 7 од. (1,4% корпусу) переважно в межах ритуально-сенсорного варіанта нюх → смак → слух, але який є більш складним у мультимодальній синестезійній метафорі.

8. Звукосимволічна організація віршованого тексту кінця ХІХ – початку ХХ ст. є багаторівневою системою, у якій артикуляційні та акустичні параметри звуків виконують смислотвірну функцію й безпосередньо беруть участь у формуванні моделей синестезійних метафор. Внутрішньомодельна комбінаторика (алітераційна, градуальна та асонантно-дисонантна) забезпечує не перехід між сенсорними сферами, а динамічну організацію вже наявної моделі, підсилюючи, поглиблюючи або модифікуючи її емоційно-образний потенціал.

Підтверджено, що алітераційні структури приголосних організують синестезійний образ, підсилюючи ефекти руху, напруги, тертя або тілесної локалізації звучання, а також як фонетична градація (зміна інтенсивності звучання, ступеня відкритості голосних, чергування сонорних і шумних приголосних) відтворює динаміку чуттєвого переживання у віршованому тексті. Унікальні приклади асонантно-дисонантної комбінаторики демонструють, як вокалічний асонанс формує тональне поле цілісності, протяжності й тілесного дотику, а консонантний дисонанс створює зони артикуляційного опору, зламу або напруги, що семантично корелюють із болем, тиском, рухом і контрастом сенсорних модальностей.

Українська символістська поезія тяжіє до акустично контрастних і ударних комбінацій звуків, які формуються за участі свистячих, шиплячих, вибухових та сонорних приголосних. Натомість грецька символістська традиція демонструє інші комбінації сонорних, фрикативних і резонансних приголосних. Градуальна комбінаторика для українського символістсько-синестезійного віршотворення характеризується за вектором шум → удар → внутрішня вібрація, тимчасом для грецького – за вектором легкий резонанс → тремтіння → внутрішнє наповнення. Асонантно-дисонантна комбінаторика голосних в українській

традиції спрямована на моделювання дихотомії “світло ↔ емоція” та “зовнішнє ↔ внутрішнє”, тоді як у грецькій – вони актуалізують сенсорний спектр за моделями “солодке ↔ гірке” й “тепле ↔ різке”.

9. На матеріалі зіставлених українських та грецьких віршованих текстів кінця XIX – поч. XX ст. *обґрунтовано й доведено* зв’язок між звуковою формою та концептуальним смислом синестезійних метафор. Звук у символістському вірші не супроводжує образ, а структурує його, визначаючи спосіб переходу між модальностями та характер тілесно-емоційного переживання. Розбіжності між українською та грецькою традиціями пояснюються специфікою фонетичних систем і культурними моделями, але універсальним залишається мультимодальний характер синестезійної метафори, де звук є інструментом творення поетичного смислу.

Розроблені концептуальні положення дисертації доповнюють наукові ідеї про мультимодальну природу синестезійних метафор і аргументують унікальність мовного кодування полісенсорного сприйняття звуків, кольорів, смаків тощо.

10. Перспективи подальших досліджень полягають у залученні для зіставно-типологічного аналізу віршованих текстів англійськомовних авторів кінця XIX – поч. XX ст. з метою перевірки гіпотези про універсальну природу явища синестезії на тлі унікальної звуко-символічної комбінаторики її метафор та когнітивних механізмів їх творення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Агаценко, І. О. (2003). *Типологічні особливості звуконаслідувальних слів (на матеріалі української, російської та англійської мов)* (Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, спеціальність 10.02.15).
- Алефіренко, М. Ф. (1987). *Теоретичні питання фразеології*. Вища школа.
- Алексєєва, Л. О., & Глазова, С. М. (2019). Метафоричні конструкції у мовотворчості символістів як типовий вияв синестезії. У *Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (Запоріжжя, 18–19 жовтня 2019 р., 7–11). Класичний приватний університет. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-1/01>
- Балабан, О. О. (2008). Метафора як семантична універсалія. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*, (1).
- Балабан, О. О. (2016). Дослідження семантичних універсалій у різних сферах гуманітарного знання. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*, (11), 11–17. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2016_11_3
- Балабан, О. О. (2019). Категорія кількості як когнітивно-семантична універсалія у споріднених мовах (англійська, французька, українська, російська). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*, 43, 130–134.
- Бас-Кононенко, О. В. (2024). Проблеми української фонетичної термінології (артикуляційний аспект). *Українська мова*, (4), 66–78. <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001544398>
- Берковець, В. В. (2004). *Просодичні диференційні ознаки функціонального стилю в українській мові* (Дисертація кандидата філологічних наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.

- Белехова, Л. І. (2009). Словесний поетичний образ у концептуальній поезії (на матеріалі текстів американської, української та російської поезії). *Філологічні трактати*, 1(2), 57–65.
- Белехова, Л. І. (2011). Особливості поетичного дискурсу американського ренесансу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*, (15), 123–131.
- Білоус, Б. (2005). Ренесансна семантика образів поезії та книги у віршах Павла Русина. *Україна в контексті європейського Відродження*, 138–145. <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/10-2005/14.pdf>
- Борисович, О. В., & Чаюк, Т. А. (2020). Мовна синестезія та синестезійна метафора. *Південний архів (філологічні науки)*. <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2020-82-8>
- Борисович, О. В., & Чаюк, Т. А. (2021). Моделі творення ольфакторних метафор в англійській мові. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*, 49(1), 18–21. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2021_49%281%29_6
- Бук, С. Н. (2008). *Основи статистичної лінгвістики*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Валігура, О. Р., & Бабчук, Ю. Й. (2024). Когнітивні особливості сприйняття та розуміння іншомовного мовлення. *Причорноморські філологічні студії*, 4, 7–12. <https://doi.org/10.32782/bsps-2024.4.1>
- Валігура, О. Р., & Костанда, І. О. (2021). Фонетична кодифікація: кодифікатори в контексті стандартизації давньокитайської мови. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*, 50(1), 37–42. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-1.8>
- Волошина, О. В. (2013). Лексика відчуття як засіб вираження сенсорної оцінки та її конотативні властивості. *Наукові записки Вінницького національного аграрного університету. Серія «Соціально-гуманітарні науки»*, (2), 51–58. http://nbuv.gov.ua/UJRN/naukzv_2013_2_7

- Волошина, О. В., & Станішевська, В. Г. (2022). Роль сенсорної лексики у створенні художньої образності в романі Ф. С. Фіцджеральда «Ніч лагідна». *Молодь і ринок*, (1(199)), 89–94.
- Воробйова, О. П. (2004). Когнітивна поетика: здобутки і перспективи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, (635), 18–22.
- Воробйова, О. П. (2005). Когнітивна поетика в потєбнянській ретроспективі. *Мовознавство*, (6), 18–25.
- Воробйова, О. П. (2006). Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях. У О. О. Тараненко (відп. ред.), *Мова. Людина. Світ: До 70-річчя професора М. П. Кочергана* (с. 72–86). Вид. центр КНЛУ.
- Воробйова, О. П. (2007). Поетика рефлексії у творах англійського модернізму (на матеріалі оповідань Вірджинії Вулф). *Вісник Одеського національного університету. Філологія: мовознавство*, 12(3), 47–55.
- Воронин, С. В. (1982). *Основы фоносемантики*. Изд-во ЛГУ.
- Галич, В. М. (2001). Естетична значущість фонетичної оболонки антропоніма (на матеріалі творчості Олесья Гончара). *Мовознавство*, (4), 61–65.
- Гаценко, І. О. (2003). Типологічні особливості звуконаслідувальних слів (на матеріалі української, російської та англійської мов) (Автореферат дисертації кандидата філологічних наук). Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України.
- Герасімова, І. А. (2023). Когнітивні механізми творення синестезійних метафор у віршованих текстах. *Нова філологія. Збірник наукових праць*, 91, 22–30. <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2023-91-3>
- Герасімова, І. А. (2025). Мовний код синестезійних метафор у віршованих текстах українських та грецьких поетів-символістів. *Сучасні дослідження з іноземної філології. Збірник наукових праць*, 2(28), 50–64. <https://doi.org/10.32782/2617-3921.2025.28.50-64>
- Герасімова, І. А. (2025). Алітераційна комбінаторика синестезійних метафор в українській та новогрецькій поезії кінця XIX – поч. XX ст. *Folia*

Philologica Київського національного університету імені Тараса Шевченка. (10), 42-50. <https://doi.org/10.17721/fofia.philologica/2025/10/5>

- Гнезділова, Я. В. (2017). Метапрагматика та метапрагматична компетенція: основні характеристики. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація*, (4), 29–32.
- Голубовська, І. О. (2003). Метафорико-символічні іпостасі зоонімів у рамках фрагмента мовної картини світу «царство тварин». *Мовознавство*, 61–68.
- Голубовська, І. О. (2008). Мовна особистість як лінгвокультурний феномен. *Studia linguistica*, 1, 25–34.
- Горбачик, А. П., & Сальнікова, С. А. (2008). *Аналіз даних соціологічних досліджень засобами SPSS*. РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки.
- Домбровський, В. (2008). *Українська стилістика і ритміка. Українська поезика*. Видавнича фірма «Відродження».
- Дружинець, М. Л. (2019). *Українське усне мовлення: Психо- та соціофонетичний аспекти*. Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова.
- Дубенко, О. Ю. (2015). *Порівняльна поезика: типологічний та перекладознавчий аспекти*. Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Дудик, П. С. (2005). *Стилістика української мови*. Видавничий центр «Академія».
- Дудник, З. В. (2004). *Артикуляторний жест: Онтологія і аналіз (експериментально-фонетичне дослідження)* (Дисертація кандидата філологічних наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
- Єрмоленко, С. І., & Чупрун, Л. Л. (2015). Семантико-стилістична характеристика поетичної мови Ігоря Римарука. *Мова. Свідомість. Концепт*, (5), 20–24.

- Єрмоленко, С. І., & Пєфті, В. М. (2017). Семантико-стилістична характеристика порівнянь (на матеріалі прози Юрія Андруховича). *Мова. Свідомість. Концепт*, (7), 33–36.
- Жаботинська, С. А. (2004). Концептуальний аналіз мови: фреймові сітки. *Мова: науково-теоретичний часопис з мовознавства*, (9), 81–92.
- Жаботинська, С. А. (2011). Лексичні поля й нелінійна динаміка когнітивних структур. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, (52), 1–11.
- Жовтянська, В. (2009). Психологічний механізм функціонування метафори. *Психологія і суспільство*, (3), 81–90.
- Іващенко, В. (2004). Компоненти змістової структури концепту як одиниці етнокультури. *Українська мова*, (4), 18–28.
- Івашків-Ващук, О. (2020). Діонісій Галікарнаський: На межі критики і риторики. *Наукові записки УКУ. Філологія*, (1), 63–72.
- Ісіченко, І. (2013). Трактат о. Іоанікія Галятовського *Fundamenta*. У В. Є. Панченко (упоряд.), *Слово, яке тебе обирає: Збірник на пошану професора Володимира Моренця* (с. 127–146). Києво-Могилянська академія.
- Кабиш, М. Ю. (2011). Звуковий образ у поетичних текстах початку ХХ ст.: лінгвокультурологічний аспект. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»*, (100), 64–67.
- Кабиш, М. Ю. (2011). Стилістичні функції звукопису в поетичному мовленні українських поетів початку ХХ ст. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, 6(2), 169–175.
- Кабиш, М. Ю. (2012). Фоностилістичне інструментування творів українськими поетами – представниками літературних угруповань початку ХХ ст. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (Мовознавство)*, (4), 118–123.
- Кабиш, М. Ю. (2015). *Звукопис в українській поезії першої половини ХХ ст.: семантика, функції* (Дисертація кандидата філологічних наук). Інститут української мови НАН України.

<https://repository.gnpu.edu.ua/items/51c9b4c8-a2b8-44ae-9774-5422b0f3201b/full>

- Калита, А. А. (2003). *Система фонетичних засобів актуалізації смислу висловлювання (експериментально-фонетичне дослідження англійського емоційного мовлення)* (Докторська дисертація). Київський національний лінгвістичний університет. Київ.
- Калита, А. А., & Клименюк, А. З. (2004). Функціонально-енергетичний підхід: механізм актуалізації емоційно-прагматичного потенціалу висловлювання. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, (635), 70–74.
- Карліна, О. (2018). Трактуювання людини у «Сповіді» Августина Блаженного. *Волинський благовісник*, 231–243. http://vb.vpba.edu.ua/public/pdf/6_17.pdf
- Карпенко, Ю. О. (1996). Акустична класифікація звуків сучасної української літературної мови. *Записки з українського мовознавства (Opera in linguistica ukrainiana)*, 22–30. <https://dspace.onu.edu.ua/handle/123456789/18894>
- Кикоть, В. (2023). Семантика звуку в поетичному оригіналі й перекладі. *Psycholinguistics*, 33(1), 41–71. <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2023-33-1-41-71>
- Кінащук, А. В. (2021). Метафоричне моделювання семантики ірраціональної лексики (на матеріалі української, англійської та німецької мов). *Львівський філологічний часопис*, (9), 101–105. <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2021-9.15>
- Ковалик, І. І., & Самійленко, С. П. (1985). *Загальне мовознавство: Історія лінгвістичної думки*. Вища школа.
- Кононенко, В. І. (2006). Концептологія в лінгвістичному аспекті. *Мовознавство*, (2–3), 111–117.
- Коптілов, В. В. (1973). Фоностилїстика. У І. К. Білодід (ред.), *Сучасна українська літературна мова. Стилїстика*.

- Кравцова, Ю. В. (2011). Семантико-когнітивне моделювання метафоризації. *Мовознавство*, (1), 43–54. http://nbuv.gov.ua/UJRN/MoZn_2011_1_6
- Кравцова, Ю. В. (2022). *Семантико-когнітивне моделювання процесів метафоричної номінації*. Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова.
- Красовська, І. В. (2004). Структура мисленневих репрезентацій звукової інформації сегментного рівня як складова когнітивно-концептуальної системи людини. *Філологічні студії*, (24(2)), 116–121.
- Кушнерик, В. І. (2004). *Фоносемантизм у германських і слов'янських мовах*. Рута.
- Кушнерова, О. А. (2011). Трансформація станів свідомості в процесі англоукраїнського перекладу. У А. В. Корольова (відп. ред.), *Проблеми зіставної семантики* (Ч. 2, с. 337–341). Вид. центр КНЛУ.
- Кушнерова, О. А. (2011). Лінгвокогнітивні механізми віршотворення. У *Україна і світ: діалог мов і культур: Матеріали наук.-практ. конф.* (30 берез. – 01 квіт. 2011 р., Київ) (с. 104–105). Вид. центр КНЛУ.
- Кушнерова, О. А. (2012). Семантичний об'єм поняття «параметр» у проекції на процес віршотворення. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія «Філологія»*, 15(1), 88–95.
- Левицький, В. В. (1973). *Семантика та фонетика*. Вид-во Чернів. ун-ту.
- Лисиченко, Л. А. (1977). *Лексикологія сучасної української мови. Семантична структура слова*. Вища школа.
- Лисиченко, Л. А. (2006). *Лексико-семантична система української мови*. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди.
- Любчук, В. В. (2022). *Вибірка в соціологічному дослідженні: методичні рекомендації для студентів спеціальності «Соціологія»* [Методичні рекомендації]. Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Мацько, Л. І., & Мацько, О. М. (2003). *Риторика*. Вища школа.
- Мацько, Л. І., Сидоренко, О. М., & Мацько, О. М. (2003). *Стилістика української мови*. Вища школа.

- Мацько, Л. І. (1982). Стилiстичнi функцiї звуконаслiдувальних слiв. *Культура слова*, (22), 35–39.
- Мелько, Х. Б. (2007). Функцiонування метафори у художньому тексті: лiнгвокогнiтивний ракурс. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 9 «Сучасні тенденції розвитку мов»*, (2), 99–103.
- Мелько, Х. Б. (2007). Явище синестезії та шляхи його реалізації в мові. *Філологічні студії*, (1–2(39–40)), 270–277.
- Мелько, Х. Б. (2008). Синестетичні уявлення людини в постмодерністському художньому дискурсі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»*, 75(3), 378–380.
- Мелько, Х. Б. (2008). Національно-культурна колористика в лiнгвосинестетичному аспекті. *Мовні і концептуальні картини світу*, 24(2), 256–263.
- Мелько, Х. Б. (2008). Структурні типи синестетичних словосполучень у постмодерністських творах. *Вісник студентського наукового товариства Горлівського державного педагогічного університету іноземних мов*, (10), 75–78.
- Мінчак, Г. Б. (2022). Фонетичні засоби вираження конотативної семантики в художньому тексті (на матеріалі творів Мирослава Дочинця). *Вісник Київського національного лiнгвістичного університету. Серія «Філологія»*, 25(1), 152–159. <https://doi.org/10.32589/2311-0821.1.2022.263200>
- Мінчак, Г. Б., & Іванишин, Т. В. (2023). Музичний термін у поетичній мовотворчості сучасних митців Львівщини. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*, (19), 74–81. <https://doi.org/10.24919/2663-6042.19.2023.11>
- Мороз, О. А. (2011). Мовні та позамовні чинники формування тональності поетичного тексту. *Південний архів: Філологічні науки*.

- Найдеш, О. В. (2007). Фонетична вмотивованість і семантичний потенціал фонестемної лексики німецької мови. *Науковий вісник Чернівецького університету*, (339–340), 207–222.
- Науменко, О. В. (2016). Традиційне та нове у фоностилістиці. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, 25(1), 141–143.
- Ніколаєнко, О. (2012). Ритміко-звукові особливості епіграм Марціала. *Studia linguistica*, 6(1), 308–314. [http://nbuv.gov.ua/jpdf/Stling_2012_6\(1\)_51.pdf](http://nbuv.gov.ua/jpdf/Stling_2012_6(1)_51.pdf)
- Овсієнко, А. С. (2018). Класифікації метафори в сучасному мовознавстві. *Соціум. Документ. Комунікація. Серія: Філологічні науки*, 5, 70–84. http://nbuv.gov.ua/UJRN/sdc_2018_5_8
- Півень, В. Ф. (2007). *Ідіостиль поетичних творів Святослава Гординського* (Автореферат дисертації кандидата філологічних наук). Запорізький національний університет. https://chtyvo.org.ua/authors/Piven_Volodymyr/Idiostyl_poetychnykh_tvoriv_Sviatoslava_Hordynskoho.pdf
- Пініч, І. П. (2021). Сучасна лінгвістика емоцій: інтегральний підхід. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, 32(71)(2), 3–5.
- Пініч, І. П. (2022). Вербальний, соціо- та біогенетичний коди екстеріоризації емоцій: афективно-дискурсивний підхід. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*, (1(23)), 142–150. <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-14>
- Плаксіна, І. Ю. (2013). Когнітивна теорія метафори. *Держава та регіони. Серія «Гуманітарні науки»*, (2–3), 59–62. http://nbuv.gov.ua/UJRN/drgn_2013_2-3_13
- Плющ, Н. П. (1985). *Артикуляційна база української мови*. Наукова думка.
- Полюжин, М. (2005). Концептуальна система як базове поняття когнітивної семантики й теорії мовної особистості. *Проблеми романогерманської філології* (с. 5–20).
- Ріжко, Р. Л. (2009). Повтор як семантико-стилістична домінанта в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки. Серія*

www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/Fil/2009_86/statti/35.pdf

- Савчук, Т. С. (2021). Ретроспектива становлення фоносемантизму та фоносемантичні реалії англійської мови. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*, 11(79), 38–41.
- Селіванова, О. О. (2006). *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Довкілля.
- Скляренко, В. Г. (1989). Авторські наголоси у творах Т. Г. Шевченка. *Культура слова*, (37), 22–25.
- Слухай, Н. В. (2002). Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовнокультурного феномену. *Мовні і концептуальні картини світу*, 462–470.
- Слухай, Н. В., Снитко, О. С., & Вільчинська, Т. П. (2011). *Когнітологія та концептологія в лінгвістичному висвітленні*. Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
- Ставицька, Л. О. (1986). Про характер взаємодії категорії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови. *Мовознавство*, (4), 61–65.
- Сюта, Г. М. (2007). Художній стиль (мова поезії). У *Українська лінгвістика ХХ – поч. ХХІ ст. Система понять і бібліографічні джерела* (с. 115–117).
- Тараненко, О. О. (1980). Полісемічний паралелізм і явище семантичної аналогії. Київ: Наукова думка.
- Тоцька, Н. І. (2000). Засоби милозвучності української мови. *Українське мовознавство*, (22), 3–9.
- Українець, Л. Ф. (2014). Фонетична конотація в українській поетичній мові ХХ–ХХІ ст.: семантико-прагматичний вимір. Київ–Полтава.
- Українець, Л. Ф. (2009). Звукова гра в українській поетичній мові ХХ століття: Конотаційний аспект. *Українське мовознавство*, (39), 34–40.
- Філатенко, І. О. (2023). Метафоричне моделювання в системі засобів створення прагматичного ефекту в масмедійному політичному дискурсі України. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 34(73)(6). <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.6/04>

- Ходаковська, Н. Г. (2020). Віршований текст як об'єкт лінгвістичного дослідження. *World Science*, 2(54), 52–58.
- Чепелик, О. А. (2009). *Рецепція естетики західноєвропейського символізму в творчості Олександра Олеся доеміграційного періоду* (Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, спеціальність 10.01.05).
- Чернікова, О. І. (2009). Теоретичні основи фоносемантики: Загальна характеристика. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету. Серія: Філологічні науки, 18, 76–81.
- Штихно, І. В. (2012). Фоностилестичний ресурс мови як засіб створення художності. *Лінгвістичні дослідження*, (34), 215–218. http://nbuv.gov.ua/j-pdf/znpkhnpu_lingv_2012_34_39.pdf
- Allerton, D. J. (1975). Ronald W. Langacker, *Fundamentals of linguistic analysis*. *Journal of Linguistics*, 11(1), 164–173. <https://doi.org/10.1017/S0022226700004448>
- Agerri, R. (2008). Metaphor in textual entailment. In COLING 2008: *Companion volume: Posters* (3–6). COLING 2008 Organizing Committee.
- Arvaniti, A. (1999). Παράρτημα Α: Προφορά και επιτονισμός [Appendix A: Pronunciation and intonation]. In S. Efstathiadis (Ed.), Κατώφλι για τα Νέα Ελληνικά [Threshold for Modern Greek] (Vol. A, pp. 159–166). Council of Europe Publishing.
- Arvaniti, A. (2000). The phonetics of stress in Greek. *Journal of Greek Linguistics*, 1, 9–38.
- Arvaniti, A. (2007). Greek phonetics: The state of the art. *Journal of Greek Linguistics*, 8, 97–208. <https://doi.org/10.1075/JGL.8.08ARV>
- Asher, J. E., Aitken, M. R. F., Farooqi, N., Kurmani, S., & Baron-Cohen, S. (2006). Diagnosing and phenotyping visual synaesthesia: A preliminary evaluation of the revised test of genuineness (TOG-R). *Cortex*, 42(2), 137–146. [https://doi.org/10.1016/S0010-9452\(08\)70336-8](https://doi.org/10.1016/S0010-9452(08)70336-8)

- Baltazani, M. (2005). Phonetic variability of the Greek rhotic sound [Poster presentation]. Phonetics and Phonology in Iberia (PaPI) 2005, Barcelona, Spain. <http://users.uoi.gr/mbaltaz/en/Publications.html>
- Baron-Cohen, S. (1994). How to build a baby that can read minds: Cognitive mechanisms in mindreading. *Cahiers de Psychologie Cognitive / Current Psychology of Cognition*, 13, 513–552.
- Baron-Cohen, S. (2015). Synaesthesia: Prevalence and familiarity. *Perception*, 25(9), 1073–1079.
- Baron-Cohen, S., & Cross, P. (1992). Reading the eyes: Evidence for the role of perception in the development of a theory of mind. *Mind & Language*, 6, 173–186.
- Baron-Cohen, S., Wyke, M., & Binnie, C. (1987). Hearing words and seeing colours: An experimental investigation of a case of synaesthesia. *Perception*, 16, 761–767.
- Barron, A. (2002). *Acquisition in interlanguage pragmatics: Learning how to do things with words in a study abroad context*. John Benjamins.
- Bieliekhova, L. I. (2019). Cognitive strategies of poetic text interpretation. Y N. I. Andreichuk, O. A. Babelyuk, V. D. Bialyk, & in. (ред.), *Traditions and innovations in teaching philological disciplines*, 37–51.
- Black, M. (2000). The importance of metaphor. Y A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and metonymy at the crossroads: A cognitive perspective*, 19–29.
- Black, M. (2004). More things in heaven and earth: Some reflections on the “explosion” of meaning. Y R. W. Gibbs Jr. & G. J. Steen (Eds.), *Metaphor in cognitive linguistics*, 23–39.
- Botinis, A. (1981). The Greek vowels. Working Papers in Linguistics–Phonetics, Lund University, 21, 29–36.
- Bulat, L., Douwe, K., & Clark, S. (2016). Vision and feature norms: Improving automatic feature norm learning through cross-modal maps. Y *Proceedings of the 2016 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*, 579–588.

- Burke, M. (2001). Iconicity and literary emotion. *European Journal of English Studies*, 5(1), 31–46.
- Burke, M. (2010). *Literary reading, cognition and emotion: An exploration of the oceanic mind*. Routledge.
- Cameron, L. (2003). *Metaphor in educational discourse*. Continuum.
- Clements, G. N. (1990). The role of the sonority cycle in core syllabification. In J. Kingston & M. E. Beckman (Eds.), *Papers in laboratory phonology I: Between the grammar and physics of speech*, 283–333.
- Cliff, G., & Wierzbicka, A. (2013). *Words and meanings: Lexical semantics across domains, languages, and cultures*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199668434.001.0001>
- Coleman, J. (2001). Phonetic representations in the mental lexicon. *Y Oxford studies in theoretical linguistics*, (96–131). Oxford University Press.
- Cree, G. S., McNorgan, C., & McRae, K. (2006). Distinctive features hold a privileged status in the computation of word meaning: Implications for theories of semantic memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 32(4), 643.
- Crutch, S. J., & Warrington, E. K. (2005). Abstract and concrete concepts have structurally different representational frameworks. *Brain*, 128(3), 615–627.
- Culler, J. (2015). *Theory of the lyric*. Harvard University Press.
- Deroy, O., & Spence, C. (2013). Why we are not all synesthetes (not even weakly so). *Psychonomic Bulletin & Review*, 20, 643–664.
<https://link.springer.com/article/10.3758/s13423-013-0387-2>
- Durand, J. (2001). Phonology, phonetics and cognition. *Y Oxford studies in theoretical linguistics* (pp. 10–51). Oxford University Press.
- Eco, U. (2010). *Interpretation and overinterpretation* (S. Collini, Ed.). Cambridge University Press.
- El Refaie, E. (2013). Cross-modal resonances in creative multimodal metaphors: Breaking out of conceptual prisons. *Review of Cognitive Linguistics*, 11(2), 236–249. <https://doi.org/10.1075/rcl.11.2.02elr>

- Evans, V., & Green, M. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Farkas, D. F. (1988). Semantics and cognition. *Studies in Second Language Acquisition*, 10(3), 408–409. <https://doi.org/10.1017/S0272263100007567>
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
- Fillmore, C. (1982). Frame semantics. *Y Linguistics in the Morning Calm* (pp. 111–137).
- Freeman, M. (2000). Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature. *Y A. Barcelona* (Ed.), *Metaphor and metonymy at the crossroads: A cognitive perspective* (pp. 253–281). Mouton de Gruyter.
- Gavins, J. (2007). *Text world theory: An introduction*. Edinburgh University Press.
- Gavins, J., & Steen, G. (2003). *Cognitive poetics in practice*. Routledge.
- Geiger, R. A., & Rudzka-Ostyn, B. (Eds.). (1993). *Conceptualizations and mental processing in language*. Walter de Gruyter.
- Gibbs, R. W. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge University Press.
- Giora, R. (1997). Understanding figurative and literal language: The graded salience hypothesis. *Cognitive Linguistics*, 7, 183–206.
- Gordon, M., Potter, B., Dawson, J., de Reuse, W., & Ladefoged, P. (2001). Phonetic structures of Western Apache. *International Journal of American Linguistics*, 67(4), 415–448.
- Grady, J., Oakley, T., & Coulson, S. (1999). Blending and metaphor. *Y R. W. Gibbs Jr. & G. J. Steen* (Eds.), *Metaphor in cognitive linguistics* (pp. 101–124). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/cilt.175.07gra>
- Gray, S. (2001). The art of poetry: Sound and meaning. *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69991/the-art-of-poetry-sound-and-meaning>
- Grossenbacher, P. G. (2001). Mechanisms of synaesthesia: Cognitive and physiological contents. *Trends in Cognitive Sciences*, (1), 36–41.

- Hale, C., Hughes, J. D., & Ward, J. (2003). The synesthetic experience: A neurophysiological model. *Trends in Neurosciences*, 26(7), 384–386. [https://doi.org/10.1016/S0166-2236\(03\)00173-7](https://doi.org/10.1016/S0166-2236(03)00173-7)
- Harrison, J., & Baron-Cohen, S. (1994). Synaesthesia: An account of coloured hearing. *Leonardo*, 27, 343–346.
- Herasimova, I. A. (2024). A multilevel methodology for studying sound-symbolic synaesthetic metaphors in the poetic texts of Ukrainian and Greek poets (late 19th – early 20th centuries). *Messenger of Kyiv National Linguistic University. Series “Philology”*, 28(2), 45–61. <https://doi.org/10.32589/2311-0821.1.2024.309601>
- Hiraga, M. K. (2005). *Metaphor and iconicity: A cognitive approach to analysing texts*. Palgrave Macmillan.
- Kabysh, M. (2014). Phonosemantic tonality as means of expression in poetry first half of the twentieth century. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(1), 77–82.
- Kittay, E. (1994). A network model for the generation of metaphor (with E. Steinhart). *Y Approaches to metaphor* (pp. 41–94). Kluwer Academic.
- Ladefoged, P., & Johnson, K. (2014). *A course in phonetics* (7th ed.). Cengage Learning.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. *Y Metaphor and thought* (2nd ed., pp. 202–251). Cambridge University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. University of Chicago Press.
- Langacker, R. W. (1991). *Concept, image, and symbol: The cognitive basis of grammar*. Mouton de Gruyter.

- Langacker, R. W. (2017). Ten lectures on the elaboration of cognitive grammar. У *Ten lectures on the elaboration of cognitive grammar* (с. 455–476). https://doi.org/10.1163/9789004347472_012
- Lyons, J. (1977). *Semantics I*. Cambridge University Press.
- Macpherson, F. (2011). *The senses: Classical and contemporary philosophical perspectives*. Routledge.
- Magnus, M. (2001). *What's in a word? Studies in phonosemantics* (Doctoral dissertation).
- Mankin, J. (2019). Deepening understanding of language through synaesthesia: A call to reform and expand. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2018.0350>
- Newman, S. (1933). Further experiments in phonetic symbolism. *American Journal of Community Psychology*, 45, 53–75.
- Newton, B. (1972). Cypriot Greek: Its phonology and inflections. Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783111634319>
- Pinich, I. (2018). Positive moral emotions in cultivating ideology of Victorian morality (a corpus-based study). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологія, (1(2)), 96–101.
- Pinich, I. (2019). The discursive emotional aspect of ideological transitions in the Victorian age. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Серія «Філологія», 22(1), 66–77. <https://doi.org/10.32589/2311-0821.1.2019.170160>
- Pinich, I. (2020). Emotions in metamental organization of ideologies. *LOGOS: A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*, 103, 18–29. <https://doi.org/10.24101/logos.2020.23>
- Plato. (2008). *Timaeus* (B. Jowett, Trans.). У *The dialogues of Plato* (pp. 193–340). Oxford University Press.
- Prandi, M. (2017). *Conceptual conflicts in metaphors and figurative language*. Routledge.

- Quaglia, J. T., Zeidan, F., Grossenbacher, P. G., Freeman, S. P., Braun, S. E., Martelli, A., et al. (2019). Brief mindfulness training enhances cognitive control in socioemotional contexts: Behavioral and neural evidence. *PLoS ONE*, 14(7), e0219862. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0219862>
- Rothen, N., Schwartzman, D. J., Bor, D., & Seth, A. K. (2018). Coordinated neural, behavioral, and phenomenological changes in perceptual plasticity through overtraining of synesthetic associations. *Neuropsychologia*, 111, 151–162.
- Rouw, R., Scholte, H. S., & Colizoli, O. (2011). Brain areas involved in synaesthesia: A review. *Journal of Neuropsychology*, 5, 214–242.
- Ryan, M. L. (1991). *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana University Press.
- Saenz, M., & Koch, C. (2008). The sound of change: Visually-induced auditory synesthesia. *Current Biology*, 18(15), 650–651. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2008.06.036>
- Semino, E. (1997). *Language and world creation in poems and other texts*. Longman.
- Shen, Y. (2002). Cognitive constraints on verbal creativity: The use of figurative language in poetic discourse. Y E. Semino & J. Culpeper (Eds.), *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis* (pp. 211–230). John Benjamins.
- Shillcock, R. (1990). Lexical hypotheses in continuous speech. Y G. T. Altmann (Ed.), *Cognitive models of speech processing* (pp. 24–49). MIT Press.
- Siddiqi, R. (2018). *Synaesthesia: The unity of variables in perception*. Oxford University Press.
- Silverstein, M. (1993). Metapragmatic discourse and metapragmatic function. Y J. A. Lucy (Ed.), *Reflexive language: Reported speech and metapragmatics* (pp. 33–58). Cambridge University Press.
- Simner, J. (2019). *Synaesthesia: A very short introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198749219.001.0001>
- Spector, F., & Maurer, D. (2009). Synesthesia: A new approach to understanding the development of perception. *Developmental Psychology*, 45, 175–189.

- Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. Routledge.
- Stockwell, P. (2009). *Texture: A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh University Press.
- Stockwell, P. (2020). *Cognitive poetics: A new introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Strik Lievers, F. (2017). Figures and the senses: Towards a definition of synaesthesia. *Review of Cognitive Linguistics*, 15(1), 83–101.
- Tendhal, M. (2009). *A hybrid theory of metaphor: Relevance theory and cognitive linguistics*. Palgrave Macmillan.
- Tilikidou, E. (2022). Phonosemantics: Phonemes of Modern Greek can express inherent meanings? *UC Journal: ELT, Linguistics and Literature Journal*, 3(2), 108–115. <https://doi.org/10.24071/uc.v3i2.5152>
- Trindel, H. (2002). Phonetic symbolism and the poetic interpretation of written texts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(3), 275–285. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00073>
- Tsur, R. (1992). *Toward a theory of cognitive poetics*. Elsevier.
- Tsur, R. (2002). Aspects of cognitive poetics. Y E. Semino & J. Culpeper (Eds.), *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis*. John Benjamins.
- Turner, M. (1996). *The literary mind: The origins of thought and language*. Oxford University Press.
- Turner, M., & Fauconnier, G. (2000). Metaphor, metonymy, and binding. Y A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and metonymy at the crossroads: A cognitive perspective* (pp. 133–145). Mouton de Gruyter.
- Ullmann, S. (1957). *The principles of semantics*. Jackson, Son and Co.
- Valigura, O., Babchuk, Y. Y., & Barbarić, P. (2024). Foreign accent as a dynamic speech phenomenon. *Messenger of Kyiv National Linguistic University. Series "Philology"*, 27(2), 32–40. <https://doi.org/10.32589/2311-0821.2.2024.323959>
- Valigura, O., Kravchenko, N., Kozub, L., & Babchuk, Y. (2024). Pragmatics via prosody in interaction optimization. *Studies about Languages / Kalbų studijos*, 44, 5–20. <https://doi.org/10.5755/j01.sal.1.44.33311>

- Werth, P. (1999). *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. Longman.
- Wierzbicka, A. (2003/1991). *Cross-cultural pragmatics* (2nd ed.). Mouton de Gruyter.
- Wierzbicka, A. (2005). There are no “colour universals” but there are universals of visual semantics. *Anthropological Linguistics*, 47(2), 217–244.
- Wierzbicka, A. (2006). *English: Meaning and culture*. Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (2009). Language and metalanguage: Key issues in emotion research. *Emotion Review*, 1(1), 3–14.
- Wierzbicka, A. (2013). Polish zwierzęta ‘animals’ and jabłka ‘apples’: An ethnosemantic inquiry. Y. A. Glaz, D. S. Danaher, & P. Lozowski (Eds.), *The linguistic worldview: Ethnolinguistics, cognition, and culture* (pp. 137–159). Versita.
- Williams, J. M. (1976). Synaesthetic adjectives: A possible law of semantic change. *Language*, 52(2), 461–478.
- Wundt, W. (2002). *The peoples and the languages: A critical examination of the linguistic categorization of peoples and their languages* (C. M. Whissell, Trans.). Peter Lang.
- Yunosova, V., Alekseeva, L., Hlazova, S., Kornienko, S., & Shkola, G. (2020). Phenomenon of sound synesthesia in the development of students’ creative thinking. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(2), 147–164. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2351>

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

Вороний, М. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=40>

Драй-Хмара, М. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=199>

Загул, Д. (б. д.). *Вірші Дмитра Загула*.

<https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/>

Олесь, О. (2012). Чари ночі. У *Твори у 2 т.* (Т. 1: Поезії, 194–196).

Олесь, О. (б. д.). *З журбою радість обнялась*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10415>

Осьмачка, Т. С. (б. д.). *Життя та творчість*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=1734>

Савченко, Я. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=571>

Слісаренко, О. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=252>

Українка, Л. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=3>

Филипович, П. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=260>

Франко, І. Я. (1976–1986). *Зібрання творів: у 50 т.* Наукова думка.

Франко, І. Я. (1981). Із секретів поетичної творчості. У *Зібрання творів: у 50 т.* (Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899)). Наукова думка.

Франко, І. Я. (б. д.). *З усіх солодких, любих слів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=22319>

Чупринка, Г. (2007). Давній образ; Глянь їй в очі!.. У *Вибрані твори* (67–72).

Ярошенко, В. (б. д.). *Повні тексти творів*. УкрЛіб.

<https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=567>

Άγρας, Τ. (n.d.). *Ποιήματα*.

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/tellos_agras_poems.htm

- Δροσίνης, Γ. (1890). *Αμάραντα: Πρωϊνά όνειρα· Αγάπη· Αντίλαλοι· Στα ζένα*. Εκδότης Γεώργιος Κασδονης.
- Καμπάς, Ν. (n.d.). Θα βραχούμε. <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/new/show.html?id=152>
- Λαπαθιώτης, Ν. (2021). *Τα ποιήματα: Πρώτη επιλογή*. Εκδόσεις Εκάτη.
- Ουράνης, Κ. (n.d.). *Ποιήματα*. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/kwstas_oyranhs_poems.htm
- Παλαμάς, Κ. (n.d.). *Ποιήματα*. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/kwsths_palamas/poihmata.htm
- Παλαμάς, Κ. (2012). *Κωστής Παλαμάς*. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=7&text_id=1228
- Παπανικολάου, Μ. (2008). *Ποιητικά έργα: Άπαντα τα ευρεθέντα* (επιμ. Μ. Χ. Ρέππας). <https://ikee.lib.auth.gr/record/113037/files/%CE%A1%CE%AD%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%82.pdf>
- Παράσχος, Κ. (n.d.). *Baudelaire: Εικοσιοχτώ ποιήματα Κλέωνος Παρασχου και εικοσιδύο του Baudelaire* (μτφρ. Κ. Παράσχος). Εκδόσις Ζηκάκη. <https://cavafy.onassis.org/el/library-item/e-u-k-baudelaire/>
- Πολυδούρη, Μ. (n.d.). *Ποιήματα*. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/maria_polydoyrh/
- Σικελιανός, Α. (n.d.). *Ύμνος τοῦ μεγάλου Νόστου*. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/aggelos_sikelianos/ymnos_toy_megaloy_nostoy.htm
- Χατζόπουλος, Κ. (n.d.). *Ποιήματα*. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/kwnstantinos_xatzopoylos_poems.htm

**Когнітивні механізми творення візуально-акустичної моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (200)	% від усіх (500)	% усередині мови
Зір → Слух	Космічний	Українська	крос-модальна інтеграція; концептуальний блендинг	29	14.5%	5.8%	25%
Зір → Слух	Антропоморфний	Українська	асоціативна синтеза	23	11.5%	4.6%	19.8%
Зір → Слух	Природний	Українська	асоціативна синтеза;	18	9%	3.6%	15.5%
Зір → Слух	Урбаністичний	Українська	семантичне перенесення	17	8.5%	3.4%	14.7%
Зір → Слух	Природний	Українська	семантичне перенесення (краса→звук)	17	8.5%	3.4%	14.7%
Зір → Слух	Природньо-антропоморфний; антропоморфно-урбаністичний	Українська	концептуальний блендинг	12	6%	2.4%	10.3%
Зір → Слух	Космічний (універсальний)	Грецька	крос-модальна інтеграція	24	12%	4.8%	28.6%
Зір → Слух	Космічний (сакральний)	Грецька	концептуальний блендинг; семантичне перенесення	24	12%	4.8%	28.6%
Зір → Слух	Антропоморфний/естетичний	Грецька	семантичне перенесення	15	7.5%	3%	17.9%
Зір → Слух	Урбаністичний (гомін міста)	Грецька	семантичне перенесення	12	6%	2.4%	14.3%
Зір → Слух	Природний/аніمالістичний	Грецька	асоціативна синтеза	9	4.5%	1.8%	10.7%

Когнітивні механізми творення візуально-смакової моделі синестезійних метафор в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Зір → Смак	Ритуальний	Українська	концептуальний блендинг	14	14%	2.8%	24.1%
Зір → Смак	Соматичний	Українська	асоціативна інтеграція	13	13%	2.6%	22.4%
Зір → Смак	Антропоморфний	Українська	крос-модальна інтеграція	12	12%	2.4%	20.7%
Зір → Смак	Ритуальний	Українська	асоціативна синтеза	10	10%	2%	17.2%
Зір → Смак	Природний	Українська	міжмодальна інтеграція; метафоричне перенесення смакової ознаки на зоровий феномен	9	9%	1.8%	15.5%
Зір → Смак	Природньо-антропоморфний	Грецька	крос-модальна інтеграція	12	12%	2.4%	28.6%
Зір → Смак	Екзистенційний	Грецька	семантичне перенесення;	11	11%	2.2%	26.2%
Зір → Смак	Естетичний	Грецька	крос-модальна інтеграція; концептуальна метафора	10	10%	2%	23.8%
Зір → Смак	Антропоморфний	Грецька	концептуальний блендинг	9	9%	1.8%	21.4%

**Когнітивні механізми творення візуально-соматичної моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Зір → Дотик/Температура	Соматичний	Українська	міжмодальна інтеграція	12	16%	2.4%	27.3%
Зір → Дотик	Соматичний	Українська	асоціативна синтеза	11	14.7%	2.2%	25%
Зір → Дотик	Просторовий	Українська	метафоричне перенесення	11	14.7%	2.2%	25%
Зір → Дотик	Соматичний	Українська	концептуальний блендинг	10	13.3%	2%	22.7%
Зір → Дотик	Антропоморфно- космічний	Грецька	асоціативна синтеза	16	21.3%	3.2%	51.6%
Зір → Дотик (космічний)	Космічний	Грецька	крос-модальна інтеграція	15	20%	3%	48.2%

**Когнітивні механізми творення акустично-соматичної моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця ХІХ – поч. ХХ ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Слух → Тіло	Антропоморфний	Українська	міжмодальна інтеграція	10	13.3%	2%	22.7%
Слух → Тіло	Антропоморфний	Українська	крос-модальна інтеграція	9	12%	1.8%	20.5%
Слух → Тіло	Антропоморфний	Українська	семантичне перенесення	9	12%	1.8%	20.5%
Слух → Тіло	Природний	Українська	семантичне перенесення	8	10.7%	1.6%	18.2%
Слух → Тіло	Природно-механічний	Українська	семантичне перенесення	8	10.7%	1.6%	18.2%
Слух → Тіло	Природно-міфологічний	Грецька	крос-модальна інтеграція	8	10.7%	1.6%	25.8%
Слух → Тіло	Еротично-соматичний	Грецька	асоціативна синтеза	8	10.7%	1.6%	25.8%
Слух → Тіло	Космічно-міфологічний	Грецька	концептуальний блендинг	8	10.7%	1.6%	25.8%
Слух → Тіло	Літургійно-антропоморфний	Грецька	крос-модальна інтеграція	7	9.3%	1.4%	22.6%

**Когнітивні механізми творення акустично-смакової моделі синестезійних метафор
в українських та грецьких віршованих текстах кінця XIX – поч. XX ст.**

Модель (інваріант)	Тип / варіант	Мова	Когнітивний механізм	Кількість	% від моделі (100)	% від усіх (500)	% у середині мови
Слух → Смак	Природно-механічний	Українська	концептуальний блендинг	10	20%	2%	34.5%
Слух → Смак	Емотивний	Українська	семантичне перенесення	10	20%	2%	34.5%
Слух → Смак	Антропоморфний	Українська	крос-модальна інтеграція	9	18%	1.8%	31%
Слух → Смак	Антропоморфний (ритуальний)	Грецька	концептуальний блендинг	7	14%	1.4%	33.3%
Слух → Смак	Природний	Грецька	крос-модальна інтеграція	7	14%	1.4%	33.3%
Слух → Смак	Ритуальний	Грецька	семантичне перенесення	7	14%	1.4%	33.3%

SYNAESTHETIC METAPHOR DICTIONARY



SIMPLE ADVANCED
+ NEW < >
ID: 11 < >

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в гори, Тумани... тумани..."
3. "Хмуряться сплукані зорі, співаючи псалом"
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже зацікавило навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "
6. "Μὲ τ' ἅγιο φῶς, ἀχνόφεγγο στεφάνι του, μὲ τὰ θεϊκά, χαμηλωμένα μάτια... Καὶ τὰ ξερόφυλλα τοῦ στρώνουε χρυσὰ χαλιὰ στὰ ἔρμα μονοπάτια..."
7. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
8. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

- entry: "Μὲ τ' ἅγιο φῶς, ἀχνόφεγγο στεφάνι του, μὲ τὰ θεϊκά, χαμηλωμένα μάτια... Καὶ τὰ ξερόφυλλα τοῦ στρώνουε χρυσὰ χαλιὰ στὰ ἔρμα μονοπάτια..."
- label: Λάμπρος Πορφύρας, вірш "Ἐσπερινός" (Ламброс Порфірас)
- form: візуально-акустична модель
- tag: крос-модальна інтеграція
- sense: У цьому фрагменті реалізується візуально-акустична синестезійна модель, оскільки зорові образи світла та золотавого простору поєднуються з акустичним звучанням дзвонів. Основним когнітивним механізмом виступає крос-модальна інтеграція, адже сенсорні сигнали різних модальностей (зорової і слухової) інтегруються в єдину перцептивну сцену сакрального явлення. У поезії Ламброса Порфіраса «Ἐσπερινός» візуальний компонент представлений образами ἅγιο φῶς ('святе світло'), ἀχνόφεγγο στεφάνι ('тьмяносяйний вінець'), χρυσὰ χαλιὰ ('золоті килими'), які формують картину освітленого простору і підкреслюють сакральний характер появи божественної постаті. Ці образи належать до зорового перцептивного домену, оскільки репрезентують світло, колір і просторову композицію сцени. Водночас у рядках «Δέονται σιωπηλά... Κι ἀργὰ τὰ σήμαντρα πονετικά κι αὐτὰ σιγοσημαίνουν» вводиться акустичний компонент, пов'язаний із лексемами σήμαντρα ('дзвони') та σιγοσημαίνουν ('тихо дзвонять'), що передають приглушене звучання церковного передзвону. У результаті зоровий образ сакрального простору поєднується зі слуховим образом дзвону, який супроводжує релігійний обряд.
- definition: Когнітивно цей образ формується через крос-модальну інтеграцію, тобто інтеграцію сигналів різних сенсорних систем у єдину ментальну репрезентацію. У межах цього механізму зорові та слухові стимули взаємодіють, формуючи комплексний образ сакрального переживання. Світло створює видиму сцену божественного явлення, тоді як звук дзвонів підсилює її емоційно-духовний ефект. Таким чином виникає візуально-акустична синестезійна метафора, у якій світло ніби «озвучує» появу божественної постаті, а дзвін, у свою чергу, підсилює зорове сприйняття сакральної сцени. Завдяки такій інтеграції формується полімодальний образ, що поєднує одночасно зорове й слухове переживання сакрального моменту.

SIMPLE ADVANCED

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в гору, Тумани... тумани..."
3. "Хмуряться сплакані зорі, співаючи псалом"
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу війте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже зацімло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "
6. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Глянь їй в очі! – Пишні вії, мов озера, обгорнули, де блищать живі надії, де страждання потонули.\nГлянь їй в очі! – Наче в морі, в широтах багатководних, Огоньки – небесні зорі, загорілися в безоднях."
8. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW
ID: 11

entry: **"Глянь їй в очі! – Пишні вії, мов озера, обгорнули, де блищать живі надії, де страждання потонули.**
Глянь їй в очі! – Наче в морі, в широтах багатководних, Огоньки – небесні зорі, загорілися в безоднях."

label: Григорій Чупринка, вірш "Глянь їй в очі!.."

form: візуально-акустична модель

tag: асоціативна синтеза

sense: У поезії «Глянь їй в очі!..» візуальний образ очей метафорично співвідноситься з образом озера («мов озера, обгорнули»), що створює візуально-акустичну синестезійну модель, оскільки зоровий ефект глибини поєднується з імпліцитною акустичною асоціацією шуму води. Когнітивно цей образ формується через асоціативну синтезу, яка поєднує різні сенсорні характеристики на основі природних асоціацій. Подібний механізм спостерігається і в образі «огоньки – небесні зорі», де світлова природа зірок поєднується з акустичними конотаціями вогню.

У поезії «Глянь їй в очі!..» Григорія Чупринки візуальний образ очей метафорично співвідноситься з природним образом озера: «мов озера, обгорнули». Основою порівняння виступає зоровий ефект глибини і блиску, однак образ озера несе також імпліцитну акустичну конотацію, адже водна поверхня асоціюється з тихим шумом або хвилюванням води. Таким чином виникає візуально-акустична синестезійна модель, у якій зоровий образ погляду інтерпретується через природний простір, що має потенційне звучання. Когнітивно цей ефект формується через асоціативну синтезу, тобто об'єднання сенсорних характеристик різних перцептивних сфер на основі природних асоціацій. Вода, глибина й відблиски озера викликають не лише зорові, а й слухові уявлення про тихий рух і шум води, що переноситься на образ людських очей.

Подібний механізм спостерігаємо і в образі «огоньки – небесні зорі, загорілися в безоднях». Тут зорі постають як світлові об'єкти, але метафора вогню вводить додаткову акустичну конотацію – асоціацію з тріском або шумом полум'я. У результаті зоровий космічний образ поєднується з потенційним звучанням стихії вогню, формуючи синестезійне поєднання зорового і слухового доменів.

definition: У наведеному прикладі основним когнітивним механізмом є асоціативна синтеза, оскільки зорові образи (очі, зорі) поєднуються з імпліцитними акустичними характеристиками (шум води, звучання вогню) на основі асоціативної подібності природних явищ, без прямого перенесення значення.

SYNAESTHETIC METAPHOR DICTIONARY



SIMPLE ADVANCED

- "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
- "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани...".
- "Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом"
- "Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...»
- Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "
- "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
- "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW ID: 1

- entry: "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"
- label: Олександр Олесь, вірш "Чари ночі"
- form: візуально-акустична модель
- tag: крос-модальна інтеграція
- sense: У наведеному фрагменті акустичний образ співу солов'їв («сміються», «плачуть», «піснями») поєднується із соматичним відчуттям удару («б'ють піснями в груди»), що створює ефект тілесної матеріалізації звуку. Водночас цей образ функціонує в візуальному просторовому тлі ночі, яке формує зорову сцену поетичного переживання. У результаті слухові, зорові та тілесні сигнали інтегруються у спільну емоційно-образну структуру.
Саме тому ця метафора може бути охарактеризована як синестезійна, зокрема візуально-акустична, оскільки акустичний образ співу інтерпретується через зоровий простір ночі та водночас набуває тілесно відчутної інтенсивності. Така взаємодія модальностей формує складний поетичний образ, у якому звук, світло і тілесне відчуття функціонують як взаємопов'язані компоненти єдиного сенсорного досвіду.
- definition: У вірші Олександра Олесь «Чари ночі» образ «сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди» реалізує механізм крос-модальної інтеграції, оскільки він поєднує елементи кількох сенсорних доменів у межах єдиного когнітивного образу. У когнітивній лінгвістиці крос-модальна інтеграція розуміється як процес поєднання сигналів різних сенсорних систем (зорової, слухової, дотикової тощо) у спільне перцептивне представлення, що забезпечує цілісне сприйняття образу.

SYNAESTHETIC METAPHOR DICTIONARY



SIMPLE ADVANCED

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани...".
3. "Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом"
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "
6. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW < > ID: 6 < >

- entry: "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
- label: Олександр Олесь, вірш "З журбою радість обнялась..."
- form: візуально-акустична модель
- tag: асоціативна синтеза
- sense: СМ "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх" демонструє, як акустичне явище (сміх) отримує візуальний еквівалент ("сльози як перли"), що активує когнітивний механізм асоціативної синтези: звук накладається на образ світла та блиску, створюючи контрастну амбівалентність між радістю та болем. У структурі цієї метафори виявляється також фоносемантичний ефект, адже звук "сміху" підсилюється за рахунок візуального мерехтіння "жемчугів", що вносить іконічний відтінок у передачу емоційного стану.
- definition: У цьому прикладі йдеться про асоціативну синтезу, тому що в одному образі поєднуються різні сенсорні домени (акустичний і візуальний) на основі асоціативної подібності, а не прямого фізичного чи логічного перенесення. Оскільки вона поєднує різні сенсорні модальності – акустичну (сміх) і візуальну (сльози, уподібнені до перлів) – через асоціативну подібність їхніх емоційно-образних характеристик. У межах когнітивної семантики асоціативна синтеза визначається як процес об'єднання елементів різних перцептивних або концептуальних сфер на основі асоціативних зв'язків, що виникають у свідомості мовця внаслідок подібності образних, емоційних або символічних характеристик.

SYNAESTHETIC METAPHOR DICTIONARY



+ NEW
ID: 7

- **entry:** «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променісті, в душу війте сни барвисті...»
- **label:** Олександр Олесь, вірш "Зорі - очі"
- **form:** візуально-акустична модель
- **tag:** концептуальний блендинг
- **sense:**
 - У рядках «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променісті, в душу війте сни барвисті...» реалізується механізм концептуального блендингу, який у когнітивній теорії розуміється як процес інтеграції елементів з кількох ментальних просторів у нову змішану структуру (blended space), де виникають нові смисли, відсутні у вихідних просторах (Fauconnier & Turner, 2002). У цьому випадку взаємодіють щонайменше два базові ментальні простори:
Зоровий простір – зорі, світло, промені, барви.
Динамічно-акустичний простір – дії, які асоціюються з рухом або звучанням: лийте, сійте, війте.
 - У процесі блендингу властивості цих просторів перехрещуються й формують новий поетичний образ, у якому зорі постають не лише як джерело світла, а як активна субстанція, що рухається, розливається і ніби звучить. Таким чином, світлові явища набувають динамічних і квазіакустичних характеристик, а зоровий образ зоряного сяйва перетворюється на багатосенсорну картину. Саме тому ця метафорична структура може бути визначена як візуально-акустична синестезійна модель, оскільки зорові образи світла і зоряного сяйва поєднуються з дієслівними формами, що передають рух і звукову експресію, формуючи інтегрований сенсорний образ. Така інтеграція характерна для символістської поезії, де різні перцептивні модальності взаємодіють у межах єдиного образного простору.
- **definition:** У рядках «Сяйте, зорі... Лийте світ... війте сни барвисті» реалізується механізм концептуального блендингу, оскільки елементи зорового простору (зорі, світло, промені) інтегруються з дієслівними формами, що передають рух і квазіакустичну динаміку (лийте, сійте, війте). У результаті формується новий змішаний образ, у якому світло інтерпретується як рухома й майже звучна субстанція. Саме така інтеграція різних перцептивних характеристик створює візуально-акустичну синестезійну модель поетичного образу.

SIMPLE
ADVANCED

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани..."
3. "Хмуряться сплакані зорі, співаючи псалом"
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...»
5. **Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заміліло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "**
6. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW
ID: 4

- entry: Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заміліло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить..
- label: Микола Вороний, вірш "Серце музики"
- form: візуально-акустична модель; візуально-соматична модель
- tag: семантичне перенесення
- sense: Візуально-акустична метафора "Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, вже заміліло навіки...Яка краса! Усе життя, в акорди перелить..." в якій музика метафорично наділяється образом серця, яке "б'ється", "боліє", "розривається". Тут акустичний феномен (ритм, спів) втілюється у соматичній моделі, проте у строфі: "О, віщий спів, натхненний спів! Яка в ньому краса!" реалізується саме візуально-акустична проекція: звук набуває естетичної ознаки "краси", що у своїй основі є візуальною категорією. Когнітивний механізм семантичного перенесення значення "краси" поширює із зорової сфери на акустичну. У вірші "Серце музики" акустичний феномен ритму й співу трансформується у соматичну модель через метафорику серця, що "б'ється" і "боліє", але в строфі "О, віщий спів, натхненний спів! Яка в ньому краса!" актуалізується візуально-акустична проекція, де категорія краси переноситься із зорової сфери на звук.
- definition: У рядку «О, віщий спів, натхненний спів! Яка в ньому краса!» реалізується механізм семантичного перенесення, оскільки лексема «краса», яка в базовому значенні належить до зорової перцептивної сфери, переноситься на акустичний феномен – спів. У когнітивно-семантичному розумінні семантичне перенесення – це процес поширення значення слова або ознаки з однієї концептуальної сфери на іншу на основі подібності, асоціативних або оцінних характеристик (Lakoff & Johnson, 2003). У такому випадку ознака, що первісно описує один тип перцепції, починає використовуватися для характеристики явищ іншої сенсорної модальності. У наведеному фрагменті естетична категорія «краси», традиційно пов'язана із візуальним досвідом (сприйняттям гармонійної форми, світла, кольору), переноситься на звуковий образ співу. У результаті формується візуально-акустична синестезійна метафора, у якій слухове явище інтерпретується через ознаки зорової естетики. Таке перенесення розширює семантичний потенціал слова та створює образну модель, у якій звук осмислюється як естетично «видимий».

SIMPLE ADVANCED
+ NEW 📄 🔄 🗑️ < >
ID: 12 👁️ ✎️ <> 🕒

✕
✎️

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани..."
3. "Хмуряться сплукані зорі, співаючи псалом"
4. «Лови летючу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...»
5. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу війте сни барвисті...»
6. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже зацікавило навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. ”
7. “Μὲ τ’ ἄγιο φῶς, ἀχνόφεγγο στεφάνι του, μὲ τὰ θεϊκά, χαμηλωμένα μάτια... Καὶ τὰ ξερόφυλλα τοῦ στρώνουε χρυσὰ χαλιὰ στὰ ἔρμα μονοπάτια...”
8. “В слюзах, як в жемчугах, мій сміх”
9. “Сміються, плачуть солов’ї, і б’ють піснями в груди”

- entry: «Лови летючу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...»
- label: Олександр Олесь «Чари ночі»
- form: візуально-смакова модель
- tag: крос-модальна інтеграція
- sense: У поезії Олександра Олесь «Чари ночі» рядки «Лови летючу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...» демонструють приклад візуально-смакової синестезії, у якій абстрактний зоровий образ миті життя, пов’язаний зі спогляданням краси нічного простору, переноситься у сферу смаково-тілесного переживання. Лексема «впивайся» вводить семантику споживання напою, а дієслово «хмелій» посилює цю метафоричну аналогію, пов’язуючи естетичне переживання з відчуттям сп’яніння. Когнітивно цей образ реалізується через механізм крос-модальної інтеграції, який у когнітивній лінгвістиці розуміється як інтеграція сигналів різних сенсорних модальностей у межах одного перцептивного образу. У цьому випадку зорове споглядання краси ночі інтегрується з смаковим досвідом пиття, внаслідок чого естетичне переживання інтерпретується як процес тілесного смакування. Таким чином, абстрактна категорія миттєвості та краси набуває тілесно-перцептивної конкретності. Фоносемантична організація рядків також підтримує цю сенсорну інтеграцію. Протяжні голосні [и], [а] у слові «впивайся» у поєднанні з сонорними та губними приголосними [м], [л], [в] у словах «хмелій», «лови» створюють плавну, протяжну інтонацію. Така звукова структура іконічно відтворює рух ковтка або подиху, завдяки чому звучання тексту ніби імітує сам процес споживання. На метапрагматичному рівні імперативні форми «лови», «хмелій», «впивайся» задають нормативну установку на активне переживання краси, тобто перехід від пасивного споглядання до її тілесного освоєння. Таким чином, естетичний досвід ночі концептуалізується як чуттєве «смакування» життя, що відповідає символістському прагненню до синтезу сенсорних переживань.
- definition: КУ структурі образу взаємодіють дві сенсорні сфери:
 - візуальна
 - ніч
 - мить життя
 - споглядання краси
 - смакова / тілесна
 - хмеління
 - впивання
 - споживання

У результаті видимий естетичний образ ночі інтерпретується через смакову дію пиття, що і створює візуально-смакову синестезійну метафору.

У рядках «Лови летючу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...» реалізується візуально-смакова синестезійна модель, оскільки зоровий образ миті та краси ночі поєднується зі смаковою дією споживання. Когнітивний механізм крос-модальної інтеграції забезпечує інтеграцію зорового та смакового досвіду, унаслідок чого естетичне переживання інтерпретується як тілесне «смакування» життя. Фоносемантична організація рядка іконічно підтримує цю модель, імітуючи акустику ковтка або подиху.

NEW
ID: 10

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани..."
3. "Хмуряться сплakanі зорі, співаючи псалом"
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу війте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.."
6. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

- entry: "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
- label: Микола Вороний, вірш "Весняні елегії"
- form: візуально-акустична модель
- tag: концептуальний блендинг
- sense: У фрагменті з поезії «Весняні елегії» формується візуально-акустична синестезійна модель, оскільки зорові образи квітів і листя інтерпретуються через акустичну характеристику шепоту. Основним когнітивним механізмом тут виступає семантичне перенесення, доповнене персоніфікацією, оскільки рослини наділяються здатністю «говорити».

У рядку «Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч» зоровий природний образ квітів і листя поєднується з акустичною характеристикою шепоту. У результаті виникає візуально-акустична синестезійна модель, у якій візуальний феномен рослинності інтерпретується через слухову перцепцію тихого звучання.

Когнітивно цей ефект формується через семантичне перенесення, коли властивість людського мовлення (шепотіння) переноситься на природні об'єкти. Такий тип перенесення супроводжується персоніфікацією, адже квіти і листя постають як суб'єкти комунікативної дії – вони «кивають» і «шепчуть». У такий спосіб природний простір осмислюється як живий акустичний середовищний суб'єкт, здатний до тихого голосу.

Фоносемантично цей образ підтримується домінуванням шиплячих приголосних [ш], [ч], що створює акустичний ефект шелестіння. Така звукова організація виконує іконічну функцію, оскільки звукова форма мовлення імітує природний шум листя. У результаті фонетична структура тексту дублює сенсорний перехід від зорового образу до акустичного відчуття.

- definition: Таким чином у поезії Миколи Вороного візуально-акустична модель реалізується у кількох типах образності:
 - космічній – зорі та космос осмислюються як музика;
 - природній – квіти, листя, тумани набувають голосу або шелестіння;
 - урбаністичній – міський простір інтерпретується як глухий шум;
 - антропоморфній – силуети природних явищ постають як істоти, здатні звучати.

У всіх випадках іконічна фоносемантика підтримує сенсорний перехід між модальностями, а на метапрагматичному рівні формується поетична картина світу, де видимий простір водночас звучить. Така багатосенсорна образність відповідає естетичі символізму початку ХХ століття, для якої характерне прагнення до синтезу мистецтв і поліканального сприйняття реальності.

Когнітивно цей образ реалізується через механізм семантичного перенесення, тобто поширення значення або властивості з однієї концептуальної сфери на іншу. У цьому випадку акустична характеристика людського мовлення – "шепіт" – переноситься на природні об'єкти (квіти, листя). У результаті природне явище інтерпретується через ознаки людської комунікації.

Це перенесення супроводжується персоніфікацією, оскільки квіти та листя постають як суб'єкти дії: вони "кивають" і "шепчуть", тобто поведяться як живі істоти. Таким чином зоровий образ рослинності набуває акустичної характеристики, формуючи синестезійний перехід між візуальним і слуховим доменами.

SIMPLE ADVANCED
+ NEW ID: 9

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в гори, Тумани... тумани...".
3. "Хмуряться сплakanі зорі, співаючи псалом"
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу війте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "
6. "В слюзах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

entry: "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в гори, Тумани... тумани...".

label: Микола Вороний, вірш "Старе місто"

form: візуально-акустична модель

tag: концептуальний блендинг

sense: У цьому фрагменті формується візуально-акустична синестезійна модель, оскільки зорові образи туману, хмар і силуету постаті поєднуються з акустичними характеристиками руху та крику нічного птаха. Основний когнітивний механізм – концептуальний блендинг, оскільки в одному образі інтегруються різні ментальні простори (туман, людина, нічний птах), створюючи нову змішану структуру.

У поезії «Старе місто» зоровий образ туману («Тумани, тумани над містом пливуть...») поєднується з акустичною експресією руху через повтор дієслова «сунуться», що надає візуальному явищу звукової динаміки. Таким чином формується візуально-акустична синестезійна модель, у якій зорове явище (туман) інтерпретується через слухові асоціації повільного шурхотливого руху. Фоносемантично нагромадження приголосних [с] та [н] у словах «сунуться», «тумани», «сонні» створює шепітну акустичну фактуру, що імітує тихий рух туманних мас. Такий звуковий малюнок підсилює сенсорний ефект образу: туман не лише видимий, а й ніби чутний, що розширює перцептивну структуру поетичної картини.

У подальших рядках «Стоїть, поглядає мов сич дідуган...» відбувається ускладнення образу через концептуальний блендинг (Fauconnier & Turner, 2002). У цьому випадку інтегруються щонайменше три ментальні простори: Туман / хмара – природне атмосферне явище (візуальний домен). Козак / дідуган – антропоморфний образ (тілесно-соціальний домен). Сич – нічний птах, пов'язаний із характерним криком (акустичний домен).

У результаті їхнього поєднання виникає змішаний образ, де туман постає як постать, що водночас має властивості нічного птаха. Завдяки цьому візуальний силует набуває акустичної конотації нічного крику, що посилює атмосферу тривожної тиші міського простору.

Фоносемантично повтор свистячих приголосних [с] у словах «сич», «старезний», «сунуться» створює тягучу шепотливу інтонацію, яка акустично підтримує образ нічної тиші та приглушеного руху. На метапрагматичному рівні така полікомпонентна синестезійна структура формує атмосферу урбаністичної тривоги й історичної пам'яті, де місто постає простором, наповненим мовчазними, але відчутними голосами минулого.

definition: У цьому ж образі поєднуються кілька різних ментальних просторів:

1 туман / хмара – природний атмосферний об'єкт 2 козак / дідуган – людська постать 3 сич – нічний птах із характерним криком

За теорією концептуального блендингу (Fauconnier & Turner, 2002), новий поетичний образ виникає тоді, коли елементи кількох ментальних просторів інтегруються в змішаний простір (blended space).

У даному випадку:

силует туману → нагадує людину
ця постать → порівнюється з нічним птахом
образ отримує акустичну конотацію нічного крику

Таким чином виникає новий інтегрований образ, який не тотожний жодному з вихідних: туман одночасно сприймається як людина і як нічний птах.

SIMPLE
ADVANCED

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани...".
3. **"Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом"**
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу війте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. ”
6. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW
ID: 8

- entry: "Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом"
- label: Микола Вороний, вірш "Зоряне небо"
- form: візуально-акустична модель
- tag: семантичне перенесення
- sense: У рядку «Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом» реалізується візуально-акустична синестезійна метафора, оскільки зоровий образ зоряного неба поєднується з акустичною характеристикою співу. Зірки, що належать до візуального перцептивного домену, набувають властивості акустичного явища – співу псалму, що створює багатосенсорний образ космічного простору. Когнітивно цей образ формується через семантичне перенесення, тобто поширення ознаки з однієї концептуальної сфери на іншу. У даному випадку властивість співу, притаманна людині або живій істоті, переноситься на небесні світила, що супроводжується метафоричною персоніфікацією. У результаті космічний простір інтерпретується як активний акустичний суб'єкт, здатний до духовного звучання. Саме така взаємодія зорового й слухового доменів формує візуально-акустичну синестезійну модель. У другому фрагменті «чую: десь кулемет, крає музику сферичну, розгойданих планет» зберігається та сама модель: візуальний космічний образ планет осмислюється через акустичну категорію музики сфер. Водночас у структуру образу вводиться контрастний звук кулемета, який порушує гармонію космічного звучання. Когнітивно це також базується на семантичному перенесенні, коли рух небесних тіл концептуалізується як музичний ритм, а зорове явище космічного порядку інтерпретується через слухову метафорику.
- definition: У рядку «Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом» реалізується візуально-акустична синестезійна модель, оскільки зоровий образ зоряного неба поєднується з акустичною характеристикою співу. Така структура виникає через семантичне перенесення, коли властивість звучання переноситься на небесні об'єкти, що супроводжується персоніфікацією зоряного простору. У фрагменті «крає музику сферичну розгойданих планет» ця ж модель розгортається через інтерпретацію космічного руху як музики сфер, що формує синестезійний образ небесної гармонії, порушеної звуком кулемета.

SIMPLE
ADVANCED

ID: 8

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани..."
3. **"Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом"**
4. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу війте сни барвисті...»
5. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. ”
6. "В сльозах, як в жемчугах, мій сміх"
7. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW
ID: 8

- **entry:** "Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом"
- **label:** Микола Вороний, вірш "Зоряне небо"
- **form:** візуально-акустична модель
- **tag:** семантичне перенесення
- **sense:** У рядку «Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом» реалізується візуально-акустична синестезійна метафора, оскільки зоровий образ зоряного неба поєднується з акустичною характеристикою співу. Зірки, що належать до візуального перцептивного домену, набувають властивості акустичного явища – співу псалму, що створює багатосенсорний образ космічного простору. Когнітивно цей образ формується через семантичне перенесення, тобто поширення ознаки з однієї концептуальної сфери на іншу. У даному випадку властивість співу, притаманна людині або живій істоті, переноситься на небесні світила, що супроводжується метафоричною персоніфікацією. У результаті космічний простір інтерпретується як активний акустичний суб'єкт, здатний до духовного звучання. Саме така взаємодія зорового й слухового доменів формує візуально-акустичну синестезійну модель. У другому фрагменті «чую: десь кулемет, крає музику сферичну, розгойданих планет» зберігається та сама модель: візуальний космічний образ планет осмислюється через акустичну категорію музики сфер. Водночас у структуру образу вводиться контрастний звук кулемета, який порушує гармонію космічного звучання. Когнітивно це також базується на семантичному перенесенні, коли рух небесних тіл концептуалізується як музичний ритм, а зорове явище космічного порядку інтерпретується через слухову метафорику.
- **definition:** У рядку «Хмуряться сплакани зорі, співаючи псалом» реалізується візуально-акустична синестезійна модель, оскільки зоровий образ зоряного неба поєднується з акустичною характеристикою співу. Така структура виникає через семантичне перенесення, коли властивість звучання переноситься на небесні об'єкти, що супроводжується персоніфікацією зоряного простору. У фрагменті «крає музику сферичну розгойданих планет» ця ж модель розгортається через інтерпретацію космічного руху як музики сфер, що формує синестезійний образ небесної гармонії, порушеної звуком кулемета.

SIMPLE ADVANCED

search contains

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в гори, Тумани... тумани..."
3. "Хмуряться сплукані зорі, співаючи псалом"
4. «Εβώ στον ίσκιο μ' αποκάτου ήρθ' ο Χριστός ν' αναπαυθεί... κι ακούστηκ' η γλυκιά λαλιά του»
5. «Лови летячу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...»
6. «Напившись, запрягаю коні в шори... летить у голубі простори»
7. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...»
8. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, Вже заніміло навіки...Яка краса! Усе життя, В акорди перелить.. "
9. "Με τ' άγιο φώς, άχνόφεγγο στεφάνι του, με τά θεϊκά, χαμηλωμένα μάτια... Καί τά ξερόφυλλα του στρώνουε χρυσά χαλιά στα έρμα μονοπάτια..."
10. "В слюзах, як в жемчугах, мій сміх"
11. "Сміються, плачуть солов'ї, і б'ють піснями в груди"

+ NEW < >

ID: 14 <>

entry: «Εβώ στον ίσκιο μ' αποκάτου ήρθ' ο Χριστός ν' αναπαυθεί... κι ακούστηκ' η γλυκιά λαλιά του»

- label: Костіс Паламас «Н Еліа»
- form: візуально-смакова модель ; візуально-акустична
- tag: крос-модальна інтеграція
- sense: У наведених фрагментах поезії Костіса Паламаса «Н Еліа» реалізуються дві синестезійні моделі:
 - візуально-смакова – у метафорі πικρό φως ("гірке світло"), де смакова ознака переноситься на зоровий феномен;
 - візуально-акустична – у сцені з образом Христа, де зоровий образ оливи та дерева поєднується з акустичним образом Його мовлення. Основними когнітивними механізмами виступають семантичне перенесення (у випадку «гіркого світла») та крос-модальна інтеграція (у сцені сакральної присутності).

У поезії «Н Еліа» Костіса Паламаса створюється образ πικρό φως ("гірке світло"), у якому зоровий феномен φως (світло) отримує смакову характеристику πικρό (гірке). Така структура утворює візуально-смакову синестезійну метафору, оскільки ознака однієї сенсорної модальності переноситься на іншу.

Когнітивно цей образ формується через механізм семантичного перенесення, коли якість, властива смаковій сфері, проєктується на зоровий об'єкт. У когнітивній семантиці таке перенесення розглядається як поширення значення з одного перцептивного домену на інший на основі емоційно-образної аналогії. У результаті світло інтерпретується не лише як фізичне явище, а як емоційно забарвлений стан, у якому візуальна характеристика отримує смакову конотацію гіркоти.

Цей образ органічно пов'язаний із символікою оливи, що в грецькій культурі поєднує побутове, природне й сакральне значення. Оливкове дерево, попри зовнішню стриманість і навіть старість (για τ' άλλα μάτια είμαι γριά), залишається плодоносним, що підкреслює його символіку стійкості, благословення та життєдайності.

У фрагменті «Εβώ στον ίσκιο μ' αποκάτου ήρθ' ο Χριστός ν' αναπαυθεί... κι ακούστηκ' η γλυκιά λαλιά του» формується візуально-акустична синестезійна структура, у якій зоровий образ оливкового дерева поєднується з акустичним образом мовлення Христа.

Зоровий компонент представлений образами:

- оливкового дерева,
- його тіні,
- сакрального простору під деревом.

Акустичний компонент актуалізується через лексику λαλιά ("мовлення", "голос"), яка позначає лагідне звучання слова Христа. Когнітивно цей образ реалізується через крос-модальну інтеграцію, коли сенсорні сигнали різних модальностей – зорової (сцена під деревом) та слухової (Його голос) – інтегруються в єдину ментальну репрезентацію. У результаті формується полімодальний образ сакральної сцени, де природний простір, божественна присутність і звучання слова утворюють цілісну символічну картину.

- definition: У поезії Костіса Паламаса «Н Еліа» реалізуються дві синестезійні моделі. У метафорі πικρό φως формується візуально-смакова синестезія, де смакова характеристика переноситься на зоровий феномен через механізм семантичного перенесення. У фрагменті «κι ακούστηκ' η γλυκιά λαλιά του» виникає візуально-акустична модель, у якій зоровий образ оливкового дерева поєднується з акустичним образом мовлення Христа. Когнітивний механізм крос-модальної інтеграції забезпечує поєднання зорового й слухового досвіду у цілісному образі сакральної присутності.

SIMPLE ADVANCED

search contains

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в гори, Тумани... тумани...".
3. "Хмуряться сплakanі зорі, співаючі псалом"
4. «Εβώ στον ίσκιο μ' αποκάτου ήρθ' ο Χριστός ν' αναπαυθεί... κι ακούστηκ' η γλυκιά λαλιά του»
5. «Лови летячу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...»
6. «Напившись, запрягаю коні в шори... летить у голубі простори»
7. «Отоді моє серце стискає, мов кліщами, холодна тривога: біль німий мене більше лякає, ніж всі громи й злих сил перемога.»
8. «Отоді моє серце стискає, мов кліщами, холодна тривога: Біль німий мене більше лякає, ніж всі громи й злих сил перемога.»
9. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ! Бризки сійте променисті, в душу вийте сни барвисті...»
10. Серце музики спинилось... Чуєте – серце музики! Серце, що ритмами билось, вже

+ NEW < > ID: 16 <>

entry: «Отоді моє серце стискає, мов кліщами, холодна тривога: біль німий мене більше лякає, ніж всі громи й злих сил перемога.»

label: Іван Франко, вірш "Не надійся нічого"

form: акустично-соматична

tag: асоціативна синтеза

sense: У рядках Івана Франка «...серце стискає, мов кліщами, холодна тривога: біль німий мене більше лякає, ніж всі громи...» реалізується акустично-соматична синестезійна модель. Основний когнітивний механізм – асоціативна синтеза, яка поєднує внутрішній тілесний досвід болю з акустичним образом грому, вибудовуючи контраст між тишею внутрішнього страждання і гучністю зовнішнього світу. Центральним елементом є метафора «біль німий», у якій соматичний стан описується через відсутність звуку. Така характеристика створює синестезійний ефект, оскільки тілесне переживання інтерпретується через акустичну категорію мовчання. Порівняння з громами, які символізують максимально гучний природний звук, формує різкий контраст між зовнішньою акустичною силою та внутрішнім беззвучним болем.

Когнітивно цей образ реалізується через асоціативну синтезу. Відповідно до цього механізму, різні перцептивні домени інтегруються на основі психологічної асоціації. У даному випадку грім асоціюється зі страхом і загрозою, тоді як біль – із внутрішнім тілесним стражданням. Поет зіставляє ці два досвіди і показує, що тихий внутрішній біль може бути інтенсивнішим за найгучніший зовнішній звук.

Додатковий соматичний вимір створює образ «серце стискає, мов кліщами», який передає тілесне відчуття болю через механічну дію стискання. Це підсилює ефект тілесної локалізації переживання, роблячи емоційний стан фізично відчутним.

definition: У рядку «Біль німий мене більше лякає, ніж всі громи» реалізується акустично-соматична синестезійна модель, у якій зовнішній акустичний феномен грому зіставляється з внутрішнім тілесним переживанням болю. Когнітивний механізм ґрунтується на асоціативній синтезі, що поєднує акустичний і соматичний досвід через емоційну асоціацію страху. Фоносемантичний контраст між приглушеними приголосними у сполученні «біль німий» та різкими звуками у слові «громи» підсилює семантичну опозицію внутрішньої тиші й зовнішнього шуму.

SIMPLE
ADVANCED

ID: 17

1. "Квіти кивають йому на добраніч, шепчуть, листочки зриваючи на ніч",
2. "Тумани, тумани над містом пливуть... І сунуться, сунуться тихо в горі, Тумани... тумани...".
3. "Хмуряться сплукані зорі, співаючи псалом"
4. «Εδώ στον ίσκιο μ' αποκάτου ήρθ' ο Χριστός ν' αναπαυθεί... κι ακούστηκ' η γλυκιά λαλιά του»
5. «Лови летючу мить життя! Чаруйсь, хмелій, впивайся...»
6. «Люблю я власну мрію... вона мій спів, вона мій хліб»
7. «Напившись, запрягаю коні в шори... летить у голубі простори»
8. «Отоді моє серце стискає, мов кліщами, холодна тривога: біль німий мене більше лякає, ніж всі громи й злих сил перемога.»
9. «Отоді моє серце стискає, мов кліщами, холодна тривога: Біль німий мене більше лякає, ніж всі громи й злих сил перемога.»
10. «Сяйте, зорі! Сяйте, чисті! Лийте світ!

+ NEW
ID: 17

- entry: «Люблю я власну мрію... вона мій спів, вона мій хліб»
- label: Іван Франко, вірш "Я не тебе люблю..."
- form: акустично-смакова
- tag: крос-модальна інтеграція
- sense: У метафорі «вона мій спів, вона мій хліб» з поезії Івана Франка «Я не тебе люблю...» формується акустично-смакова синестезійна модель, де акустичний образ ("спів") поєднується зі смаковим образом ("хліб"). Основний когнітивний механізм – крос-модальна інтеграція, яка поєднує духовний (естетичний) та тілесно-матеріальний досвід у єдину концептуальну структуру. У рядку «Люблю я власну мрію... вона мій спів, вона мій хліб» поет формує складну метафоричну конструкцію, у якій абстрактний концепт мрії описується через два різні сенсорні домени. Акустичний домен репрезентований образом «спів», який асоціюється з музикою, поезією та духовною творчістю. У культурній традиції спів часто символізує естетичне натхнення, мистецтво і внутрішній голос душі. Смаково-тілесний домен представлений образом «хліб», який позначає матеріальну поживу та життєву необхідність. У культурному коді хліб є символом життя, існування і життєвої підтримки. Поєднання цих двох образів формує єдиний сенсорний комплекс, у якому духовний досвід творчості осмислюється як життєва потреба, подібна до їжі.
- definition: У структурі метафори взаємодіють два сенсорні домени:
 - акустичний
 - спів
 - музичне звучання
 - поетична творчість
 - смаковий / тілесний
 - хліб
 - їжа
 - фізична пожива
 Таким чином духовне переживання перекладається на мову тілесного досвіду, що формує акустично-смакову синестезійну модель. У рядку «вона мій спів, вона мій хліб» реалізується акустично-смакова синестезійна модель, у якій духовний досвід творчості осмислюється через поєднання акустичного образу співу та смаково-тілесного образу хліба. Когнітивний механізм крос-модальної інтеграції забезпечує поєднання слухового і смакового доменів у єдиній концептуальній структурі, де естетичне переживання постає як життєва необхідність.